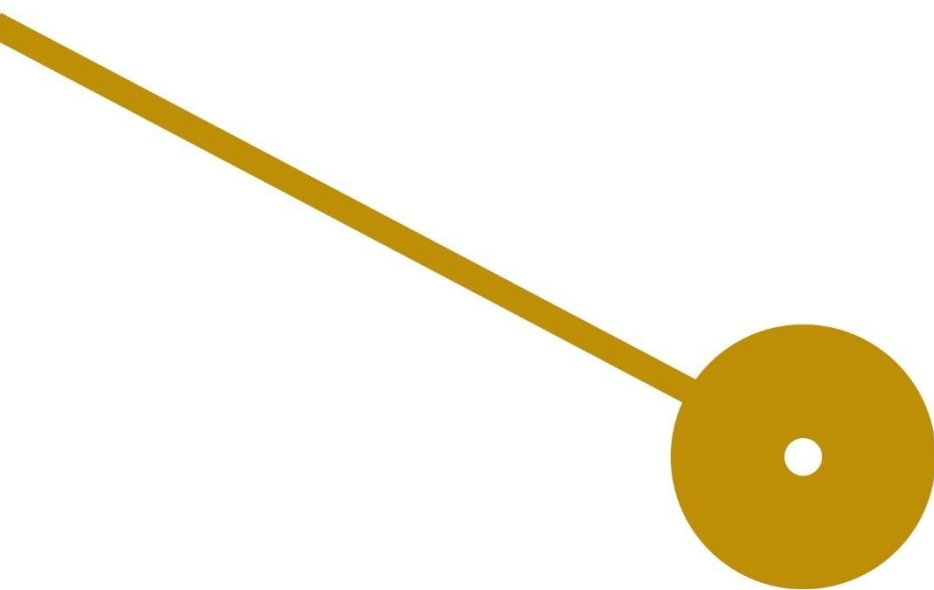




Tendencias Estéticas en
la Música Contemporánea
para Piano en Galicia
Estefanía Cereiño Omil

11/2019



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Tendencias Estéticas en
la Música Contemporánea
para Piano en Galicia
Estefanía Cereijo Omil

Dissertação apresentada à Escola Superior de
Música e Artes do Espetáculo como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre em
Música - Interpretação Piano e Teclas

Constantin Sandu

11/2019

Dedico este traballo aos meus avós e ás miñas avoas.

Agradecimientos

Quiero dar las gracias al Profesor Luis Filipe Sá por todos sus conocimientos, por su amistad y sobre todo por ayudarme a crecer a nivel musical y humano, al Profesor Doctor Constantin Sandu por ayudarme en la elaboración de este trabajo y a los compositores Juan Eiras y Jacobo Gaspar por su colaboración en este proyecto.

Lista de abreviaturas

c. – Compás

cc. – Compases

Resumo

Focalizada na Galiza, por ser a minha comunidade, concentro-me em dois compositores que refletem bem a atual música galega, e um instrumento: o piano, sendo essa limitação geográfica e instrumental necessária para apresentar um panorama diversificado e crescente do que falo durante o trabalho. O meu objetivo é disseminar o corpus artístico dos compositores Juan Eiras e Jacobo Gaspar, representativos do panorama musical atual galego, e divulgar os seus trabalhos -enquadrado em um contexto evolutivo, histórico e artístico galego que nos ajude a compreender melhor a sua música-, a fim de demonstrar a sua relevância artística e motivar a sua interpretação, estudo e apreciação, dentro da educação musical em conservatórios profissionais, superiores e escolas de música nacionais e internacionais, como a presença de obras de compositores galegos e galegas em recitais e concertos de música, despertando também o interesse da plateia e, assim, disseminando o património cultural galego para uma mais ampla e diversa variedade de pessoas.

Palavras-chave

Piano, Música contemporânea, Galiza, Entrevista, Jacobo Gaspar, Juan Eiras

Abstract

This work is focused on Galicia, for being my hometown, and it is about two composers that I think are a reflection of contemporary galician music, and also is about one instrument: the piano. This geographical boundary and the choose of one single instrument and two composers is necessary when presenting a panorama as diverse and growing as I will detail later. My purpose with this work is to publicize the artistic opus of these composers, Juan Eiras and Jacobo Gaspar, as representative of the Galician music scene, and spread their work - framed in the evolutionary, historical and artistic Galician context that helps us better understand their music- in order to demonstrate their artistic relevance to motivate their performance, study and appreciation, whether in music education as national and international music schools and colleges, such as the presence of works by galician composers in recitals and music concerts. Also I want to achieve increase the interest from the public, and thus spreading Galician cultural heritage to an even wider and more diverse range of people.

Keywords

Piano, Contemporary Music, Galicia, Interview, Jacobo Gaspar, Juan Eiras

Resumo

Focalizada en Galicia, movida por ser a miña comunidade, céntrome en dous compositores que creo que marcan un reflexo da música actual galega, Juan Eiras e Jacobo Gaspar, e un instrumento: o piano, sendo esta acotación espacial e instrumental necesaria ao presentarse un panorama tan diverso e en crecemento como exporei máis adiante. O meu propósito con este traballo é dar a coñecer o corpus artístico de estes compositores representativos do panorama musical galego, encadrados no contexto evolutivo, histórico e artístico de Galicia que nos axude a comprender mellor a súa música, e dar difusión á súa obra co fin de demostrar a súa relevancia artística e que motive á súa interpretación, estudo e apreciación, dentro do ámbito educativo de escolas de música e de conservatorios profesionais e superiores, como a presenza de obras de compositores galegos e galegas en recitais e concertos de música, espertando tamén o interese por parte do público, e deste modo difundir o patrimonio cultural galego a un espectro todavía maior e máis diverso de persoas.

Palabras-clave

Piano, Música contemporánea, Galicia, Entrevista, Jacobo Gaspar, Juan Eiras

Resumen

Focalizada en Galicia, movida por ser mi comunidad, me centro en dos compositores que creo que marcan un reflejo de la música actual gallega, Juan Eiras y Jacobo Gaspar, y un instrumento: el piano, siendo esta acotación espacial e instrumental necesaria al presentarse un panorama tan diverso y en crecimiento como detallaré más adelante. Mi propósito con este trabajo es dar a conocer el corpus artístico de estos compositores representativos del panorama musical gallego, encuadrados en el contexto evolutivo, histórico y artístico de Galicia que nos ayude a comprender mejor su música, y dar difusión a su obra con el fin de demostrar su relevancia artística y que motive a su interpretación, estudio y apreciación, ya sea dentro del ámbito educativo de escuelas de música y de conservatorios profesionales y superiores, nacionales e internacionales, como la presencia de obras de compositores gallegos y gallegas en recitales y conciertos de música, despertando también el interés por parte del público, y así difundir el patrimonio cultural gallego a un abanico todavía mayor y más diverso de personas.

Palabras-clave

Piano, Música contemporánea, Galicia, Entrevista, Jacobo Gaspar, Juan Eiras

Índice

Índice de ilustraciones	11
Primera parte	14
1.1 Introducción.....	14
1.2 Marco teórico.....	16
Definición de música contemporánea	16
Situación de la música contemporánea	18
1.3 Estado de la cuestión	20
1.4 Objetivos	24
1.5 Metodología	25
Segunda Parte.....	28
2.1 La necesidad de la música	28
2.2 Contexto artístico	31
2.3 Características de la música contemporánea en Galicia.....	35
Tercera Parte.....	40
3.1 Juan Manuel Eiras Tojo	40
Esbozo biográfico	40
Obra para piano.....	45
3.2 Jacobo Gaspar Grandal	50
Esbozo biográfico	50
Obra para piano.....	54
Conclusiones	63
Bibliografía.....	68

Índice de ilustraciones

Ilustración 1 cc. 1-2 Pieza I	45
Ilustración 2 cc. 7-12 Pieza I	46
Ilustración 3 cc. 19-27 Pieza I	47
Ilustración 4 cc. 37-43 Pieza I	47
Ilustración 5 cc. 1-8 Pieza II	48
Ilustración 6 cc. 9-12 Pieza II	48
Ilustración 7 cc. 14-15 Pieza II	49
Ilustración 8 cc. 21-22 Pieza II	49
Ilustración 9 cc.29-32 Pieza II	49
Ilustración 10 cc. 9-16 Serialismo Áureo	55
Ilustración 11 cc. 14-20 Serialismo Áureo	55
Ilustración 12 cc. 21-28 Serialismo Áureo	56
Ilustración 13 cc. 45-55 Serialismo Áureo	57
Ilustración 15 cc. 4-11 Maio	58
Ilustración 14 cc. 1-7 Maio	58
Ilustración 16 cc. 16-27 Maio	59
Ilustración 17 cc. 24-35 Maio	60
Ilustración 18 cc. 36-47 Maio	61
Ilustración 19 cc. 67-73 Maio	62

Advertencia

Los ejemplos musicales utilizados en este trabajo son única y exclusivamente para el conocimiento de la obra y como apoyo al análisis de la misma.

SÓS

Fomos ficando sós
o Mar o barco e mais nós.

Roubaron-nos o Sol
O paquebote esmaltado
que cosía con liñas de fume
áxiles cadros sin marco

Roubaron-nos o vento
Aquel veleiro que se evadeu
pol-a corda floxa d' o horizonte

Este oucéano desatracóu d'as costas
e os ventos d' a Roseta
ourentaron-se ao esquenzo
As nosas soedades
veñen de lonxe
como as horas d' o reloxe
Pero tamén sabemos a maniobra
d' os navíos que fondean
a sotavento d' unha singladura
N-o cuadrante estantío d'as estrelas
ficou parada esta hora:
O cadavre d'o Mar
fixo d'o barco un cadaleito

Fume de pipa Saudade
Noite Silenzo Frío
E ficamos nós sós
Sin o Mar e sin o barco
nós.

Manuel Antonio, *De catro a catro*.

Primera parte

1.1 Introducción

Con el ejemplo de la obra de los compositores Juan Eiras Tojo y Jacobo Gaspar Grandal, mi designio con este trabajo es plasmar la importancia de la música en la conformación de las diferentes culturas. Para ello, he esquematizado este trabajo en tres grandes partes. La primera parte la dedico a la definición de lo que se podría considerar música contemporánea y a su situación en la sociedad actual y en los conservatorios. A lo que le sigue un estado de la cuestión, los objetivos que pretendo con su elaboración y la metodología de investigación empleada.

Las artes son un elemento esencial en el proceso de desarrollo colectivo, como rasgo vital de identificación cultural. En este caso, la música es de la misma forma trascendental y necesaria para la consolidación y el reconocimiento de la cultura gallega. Además, supone también un elemento metafísico trascendental en el desenvolvimiento individual de la persona. Dentro de este planteamiento, la música es especialmente eficiente en ello por su naturaleza abstracta, conceptual, temporal e inmaterial, existiendo de forma etérea en nuestra mente y por lo tanto menos objetiva y más humana.

Con este preámbulo de carácter más filosófico y conceptual que abre la segunda parte del trabajo, continúo la investigación con un enmarque social, histórico y político. Creo obligatorio este enfoque para entender la obra de los compositores que investigo, ya que nos permite una perspectiva evolutiva y comparativa con anteriores generaciones de compositores y compositoras y con otras comunidades de España. Contemplo este aspecto histórico desde la década de los sesenta, coincidiendo con un punto de inflexión de suma importancia en la historia reciente de España y Galicia y que influyó profundamente en el ámbito creativo: el final del franquismo. La indagación en los estudios existentes de esta materia, me ha llevado al hallazgo de un llamativo desequilibrio presente en Galicia entre los diferentes campos artísticos, que unido a las demás cuestiones también ayuda al entendimiento de la situación actual de la creación compositiva gallega. A continuación hago unas reflexiones sobre las características que se pueden señalar en el panorama gallego.

Después de esta concepción metafísica de la música y de un encuadramiento histórico, sociológico y artístico doy paso al estudio de los compositores en cuestión en

la tercera parte. Comienzo con un bosquejo biográfico donde hablo de los logros de cada uno y su trayectoria compositiva -como formación, premios recibidos, etcétera- y realizo un análisis estilístico general sobre el lenguaje utilizado, las propuestas compositivas y las variadas técnicas que emplean. Después de esta investigación general, realizo un breve análisis de una obra para piano de cada uno.

Para finalizar, formulo unas conclusiones que sintetizan todas las informaciones recogidas en el proceso de investigación; la música como bien patrimonial y de conformación de las culturas, además de necesidad ontológica del ser humano; desarrollo evolutivo de la creación artística en Galicia desde las últimas seis décadas y características principales; y la obra de los compositores Juan Eiras y Jacobo Gaspar.

1.2 Marco teórico

Definición de música contemporánea

Este trabajo trata sobre la música contemporánea pero, ¿Qué podemos definir como música contemporánea? ¿Cómo acotamos un universo tan heterogéneo? El legado del sistema tonal occidental pierde su dominio absoluto al inicio del siglo XX. Comienza su desvanecimiento en la segunda mitad del siglo XIX, cuando los compositores emprenden una investigación de las posibilidades creativas, dando lugar a un cúmulo de nuevas propuestas compositivas que desembocan en un panorama heterogéneo:

“El siglo XX se inicia con una paulatina exploración de nuevos dominios sonoros. Claude Debussy, considerado como el primer músico moderno, dijo que un compositor puede utilizar cualquier sonido en cualquier combinación. Desde entonces, los creadores manifiestan, de forma cada vez más evidente, su preocupación por ampliar los medios sonoros disponibles y explorar nuevos aspectos del sonido. Es la materia prima y la principal protagonista de la música.” (Urrutia Rasines, 2012).

Profundamente fragmentada, esta nueva música no acepta ninguna convención impuesta y la estética dominante deja de ser una sola, en donde el compositor sufre una individualización mayor y su corpus se emancipa de cualquier encomienda. Un nuevo planteamiento artístico donde múltiples tendencias coexisten y se desarrollan simultáneamente de forma libre. A veces estilos tan divergentes entre sí como el serialismo integral, con un enfoque de total raciocinio compositivo, y la música aleatoria, que se nutre del azahar y la intuición.

La figura del compositor moderno vive en un momento artístico donde necesita, si cabe, un mayor criterio ante un panorama ecléctico y multiforme como nunca había sucedido hasta ahora, y que no permite una categorización o la definición de rasgos o unas características generales. Establecen estéticas personales y tratan cada obra de forma particular, creando en ellas muchas veces técnicas específicas que den lugar a la sonoridad buscada en ese momento concreto, apartándose de cualquier canon estilístico. Habían entrado en una constante revolución compositiva, y para ello necesitaban un hondo conocimiento de las diversas fuentes y expresiones musicales que utilizan y desarrollan, originando un lenguaje propio. La distinción entre música y ruido pierde sentido en este nuevo paradigma que cuestiona lo anterior y se centra en el producto sonoro resultante, desembocando en una nueva concepción de la expresión y en una nueva forma de interpretar para los músicos, y de percibir para la

audiencia. Ahora, cualquier elemento que produzca sonido puede ser utilizado como recurso compositivo.

Se establece de este modo que el término música contemporánea¹ hace referencia a la música creada desde inicios del siglo XX, la cual rompe con los cánones estilísticos anteriores. No obstante, existe un gran cúmulo de compositores coetáneos que perviven en ellos estilos anteriores, que todavía usan la tonalidad-modalidad, formas y estructuras clásicas o sonoridades y texturas antiguas. ¿Son sus obras contemporáneas, por el momento en el que fueron creadas, aunque su estética sea pretérita? Ana Urrutia Rasines afirma lo siguiente en su tesis:

“El término música contemporánea se asocia a las corrientes de vanguardia y no a los estilos musicales que recuperan valores del pasado. Son estéticas coetáneas que se caracterizan por su novedad y diversidad.” (Urrutia Rasines, 2012)

Cabe destacar que el avance tecnológico producido durante el siglo pasado y en el nuestro, supuso una ampliación del espectro compositivo con la inclusión de la electrónica y otros elementos de la misma naturaleza. También la grabación digital ha sido muy importante, cambiando la forma de escuchar y de hacer música. Este avance supone asimismo una aceleración de la evolución en el tiempo, siendo la música creada en el inicio del siglo XX considerablemente diferente a la de la segunda mitad².

¹ En este trabajo no comprendo la música urbana y popular, así como el *Jazz*, abarcando únicamente la música denominada “clásica” o “erudita”. Bajo mi criterio, términos muy poco adecuados por ser el primero incorrecto o proclive a la confusión con el estilo propiamente clásico de la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del XIX; y el segundo con connotaciones, quizás, peyorativas hacia la música pop, sus derivados y otros géneros similares.

² Un notorio desequilibrio si lo comparamos, por ejemplo, con los 150 años de la época del Barroco, que se sitúa entre el nacimiento de la ópera en 1600 hasta el fallecimiento de J. S. Bach en 1750.

Situación de la música contemporánea

Siendo, como hemos visto hasta ahora, un panorama tan diverso y rico, su situación entre la sociedad de forma general y en los conservatorios de forma particular no es tan sobresaliente.

A pesar de que el atonalismo llegó hace ya aproximadamente un siglo, esta preferencia por lo tonal y las estructuras clásicas sigue siendo lo más corriente entre la población general. El sinfonismo postromántico continúa como la autoridad en los programas de todo el mundo. En Europa y en todo occidente, el inicio en la música de cualquier persona se produce dentro del abanico tonal desde los primeros meses de vida, se trate de una persona con una formación musical más o menos profunda, o directamente sin formación oficial. Con este primer desarrollo, no es de extrañar que el gusto musical gestado sea predominantemente tonal, quizá aceptando lo modal.

Otra razón que justifique estas predilecciones son los medios de comunicación con más difusión y el mercado cultural, en donde predomina la música pop y urbana en todas sus variantes con una ausencia casi completa de géneros como el *jazz*, flamenco o la música clásica³, y ejerciendo una intensa influencia en la inclinación y sensibilidad musical que se dirige hacia las estructuras clásicas y lo tonal y que rehúye de la disonancia. Por lo tanto, el consumo de música clásica es bajo y todavía lo es más el de la música contemporánea, y como consecuencia las organizaciones no le prestan la atención necesaria para su desenvolvimiento óptimo.

Dentro de los conservatorios, la música contemporánea sí que está representada en el currículo y amparada por la ley LOMCE, pero lo es en una cantidad todavía insuficiente y sin un balance equilibrado entre el nuevo repertorio y el más antiguo. Influidos por los mismos factores que el resto de sociedad -introducidos plenamente desde muy jóvenes a la escucha tonal y con la misma predisposición mediática a sonoridades tonales-, también interviene considerablemente el personal docente en la evolución de las preferencias musicales, que mayoritariamente rechazan las creaciones más modernas:

“Hemos percibido a lo largo de esta investigación que la influencia del profesorado es decisiva en la configuración del gusto hacia la música contemporánea

³ La música clásica, el flamenco y el *jazz*, aunque son escasos, tienen cadenas de radio especializadas y programas de televisión propios dedicados exclusivamente a estos estilos, alimentando la concretización de la música culta, excluyéndola del público general y reservándola únicamente a estudiantes, músicos profesionales y melómanos puntuales.

de sus estudiantes. Las dificultades y el ocasional rechazo de algunos y algunas docentes hacia este tipo de música (Ordoñana et al., 2006) deben ser subsanados, y la formación continua debe ir encaminada a la apertura hacia una mayor variedad de lenguajes musicales en el repertorio académico.” (Laucirica, Almoguera, Eguilaz, & Ordoñana, 2012).

Aunque existe una gran cantidad de músicos en Galicia, la mayoría no se consiguen profesionalizar y hacer de la práctica de su instrumento su medio laboral. Esto influye en que la mayor parte de ensembles y orquestas que existen en Galicia no se puedan permitir un encargo de algún compositor, o que esta ausencia de profesionalización no permita a la agrupación tener una estabilidad organizativa en cuanto ensayos y en cuanto al estudio individual por tener que dedicarse en la práctica que le ofrece sustento económico, lo que deriva en una imposibilidad de profundización. A esto se le une el desinterés político y económico que produce la música de creación, favoreciendo a estilos más comerciales.

1.3 Estado de la cuestión

Procurando información sobre la materia, lo primero que observamos es que la música contemporánea gallega sufre una gran escasez y limitación científica en lo que respecta a la investigación, divulgación, edición, interpretación y conocimiento y apreciación social, cultural y política, y aunque se puede apreciar una evolución positiva en las últimas dos décadas, esta evolución es insuficiente en casi todos los aspectos. En el prólogo del libro *Novos Compositores Galegos, Obras para Piano* (Dos Acordes, 2005), Roberto Relova Quinteiro califica de este modo la situación:

“La publicación y difusión de de la creación contemporánea pasa por los momentos más difíciles de su historia en el Estado Español, sin una política institucional de apoyo a las editoriales y a los compositores, y sin la posibilidad de estrenar estas obras, corremos el peligro de silenciar la expresión más pura e intimista del ser humano” (Montes Abalde, Cantal, Gaspar Grandal, & Eiras, 2005).

Asimismo, Carlos Villar Taboada hace también referencia a la situación en el ámbito científico, musicológico y de investigación de la música de nueva creación gallega y su diferente posición respecto las demás artes -especialmente del campo literario- en varios de sus ensayos:

“Mi acercamiento a este fenómeno fue progresivo, partiendo de un estado de la cuestión parco en estudios previos. Es destacable la escasez de de referencias bibliográficas disponibles y la dificultad de acceso a las fuentes documentales, que se encuentran eminentemente dispersas en archivos particulares (casi siempre, el de los propios compositores). Historiográficamente, se constataba la carencia de una visión conjunta y un claro déficit en cuanto al análisis técnico del repertorio. Esta situación condicionó una aproximación gradual al fenómeno de la creación musical gallega contemporánea.” (Villar-Taboada, A creación musical en Galicia: diversidade e calidade, 2008)⁴.

“La música contemporánea en Galicia todavía no ha sido objeto de los estudios monográficos necesarios para comprenderla en toda su magnitud dentro de su contexto cultural y para valorar la producción de los distintos compositores implicados en su creación. Esto contrasta con lo que ha ocurrido con los campos de la literatura y de las artes plásticas de la región, cuyo estudio se encuentra mucho más avanzado y normalizado. (...) En lo que concierne a la música de finales del siglo XIX y principios del XX la situación ha comenzado a cambiar gracias a trabajos recientes, pero el repertorio de la segunda mitad del siglo XX, y en especial el creado durante las últimas

⁴ Las traducciones del gallego serán realizadas por la autora de este trabajo.

décadas, permanece prácticamente desconocido para el mundo de la investigación.”
(Villar-Taboada, Apuntes sobre la asimilación de la atonalidad en Galicia, 2003).

Sin embargo, y aunque pueda parecer incongruente, la cultura musical gallega se encuentra en un momento en el que el panorama compositivo está caracterizado por un gran corpus y riqueza. En un estado de evolución y ampliación constante, fruto del trabajo de compositores y compositoras que desenvuelven su actividad en los ámbitos musicales profesionales, en los entornos nóveles y amateur o jóvenes estudiantes, gracias en la efervescencia cultural de las últimas décadas. Actualmente disfrutamos de una educación musical reglada y oficial a la que puede acceder una enorme proporción de la sociedad, desde todos los rincones del territorio y desde edades muy tempranas, con infraestructuras adecuadas y un profesorado con formación y de calidad, y un amparo económico, social y político considerable. Además, el auge y proliferación de las nuevas tendencias y estilos se debe también en gran medida gracias a la utilización de las tecnologías de vanguardia, en constante avance y desarrollo, creando una diversidad de nuevas estéticas y lenguajes desconocidos hasta ahora como la electroacústica, o extrapolando la práctica musical a otros campos como por ejemplo su empleo en el campo audiovisual e integración en el ámbito cinematográfico.

A pesar de todo esto, en la actualidad prevalece en la sociedad un desconocimiento general de nuestros compositores y compositoras contemporáneos y de sus creaciones. En este aspecto, no hablo solamente de la comunidad gallega, sino en un contexto musical general y global, ya que la música contemporánea es todavía significativamente menos interpretada, escuchada, divulgada y apreciada que la música de estilos y épocas anteriores. Esto se debe a numerosos factores de ámbito sociológico, cultural, económico y político que serán propuestos a modo de conclusión en este trabajo. De la misma manera, Villar Taboada se pronuncia por el desconocimiento común de la creación musical contemporánea por parte de la sociedad (dejando fuera de este contexto a la música urbana y tradicional). Cuestión que es sorprendente por ser la música un asunto de gran valor dentro de cualquier civilización y que es, además, un elemento definitorio principal en el desarrollo de las características propias de cada cultura y que le dan a esta la riqueza y el valor patrimonial que poseen:

“En el ámbito gallego, donde el patrimonio artístico –tanto el literario como el correspondiente a las artes plásticas y a la arquitectura- es comúnmente aceptado y valorado como un objeto de indudable interés intrínseco, sorprende el grado de

desconocimiento general alrededor de la creación musical contemporánea". (Villar-Taboada, A creación musical en Galicia: diversidade e calidade, 2008)

No obstante, existen excepciones gracias a la existencia de diversa literatura que hace pequeños esbozos de la vida y obra de varios compositores y compositoras gallegos del siglo XX, en donde destacan el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, dirigida por Emilio Casares Rodicio, o la obra *Gran Enciclopedia Galega* dirigida por Ramón Otero Pedrayo, que ofrecen información biográfica y breves catálogos que están desactualizados y obsoletos a día de hoy. Existen, además, obras que intentan abordar la historia de la música en Galicia desde un punto de vista sociológico, como: *150 anos de música galega*, *Historia da música galega: cantos, cantigas e cánticos*, *Breve historia da música galega* y *Historia da música en Galicia* que recogen diversas informaciones sobre el contexto sociocultural en el que se encontraba la música. Además, comienzan a aparecer propuestas más concretas e individualizadas sobre la vida y obra de compositores y compositoras como el libro *Manuel Quiroga Losada: o gran violinista galego do século XX*, que trata sobre el contexto histórico gallego, así como la biografía y el catálogo del ilustre violinista y compositor gallego Manuel Quiroga Losada. Cabe destacar también *Rogelio Groba. Meditacións en branco e negro*, esbozo biográfico del célebre maestro de Ponteareas Rogelio Groba Groba. También merece una especial mención la cantidad de trabajos de índole académica que proliferan en los conservatorios y que tratan sobre creadores gallegos y música actual.

El acceso a las fuentes musicales de estos compositores y compositoras, como partituras o grabaciones de las obras, es complicado por la escasa divulgación; muchas de las partituras se encuentran sin editar, en manos solamente de los propios creadores o familiares, o son de edición muy reciente, y las grabaciones suelen realizarse de forma puntual y para uso personal. En este ámbito de la grabación musical, buenos ejemplos son los registros sonoros de los trabajos discográficos *Antoloxía de compositores galegos. Clarinete e piano*, realizado por el clarinetista Asterio Leiva Piñeiro y el pianista Alejo Amoedo Portela, publicado por la editorial Ouvirmos en el año 2012 o la grabación BAL Y GAY. Sonata para Clarinete & Piano realizada por el clarinetista Saúl Canosa Insua y la pianista Natalia Méndez Zunzunegui, editado por la colaboración entre la *Deputación da Coruña*, la *Fundación Piaideia Galiza* y el Estudio de Grabación MANS en el año 2007, entre otras.

En este trabajo considero Galicia no como una comunidad autónoma o un territorio político artificial, sino una demarcación delimitada por sus características

únicas y una cultura marcada y diferenciada, así como un marco social, cultural y artístico propio. Dicho esto, si comparamos a Galicia con otras regiones de la geografía española, esta se encuentra atrasada en la divulgación de la obra de sus compositores y compositoras. Esta situación de desequilibrio con otras comunidades ya viene anteriormente descrita por el clarinetista Asterio Leiva Piñeiro en su tesis doctoral:

“Pese a tratarse de un caldo de cultivo proclive para su difusión, este corpus de obras se encuentra todavía hoy en un estado de desconocimiento general por parte de intérpretes y público –circunstancia extrapolable, en la mayor parte de los casos, a la creación musical gallega contemporánea–, a diferencia de otros repertorios homólogos como el catalán o el vasco, los cuales gozan en la actualidad de un arraigo y legitimación artística en sus respectivos entornos culturales.” (Piñeiro, 2015).

A pesar de todo, en los últimos años comenzaron a aparecer estudios científicos, publicaciones y artículos sobre esta temática, aunque el desconocimiento de esta música todavía sigue siendo mayoritario. Personalmente, creo que es de un gran interés aportar una nueva perspectiva que ayude a la sociedad, artistas, pianistas y demás músicos de las nuevas generaciones a entender, conocer e interpretar y divulgar las novas tendencias musicales de creación galega.

1.4 Objetivos

- Mi principal objetivo con este trabajo es abrir al conocimiento la obra de ambos compositores, Juan Eiras y Jacobo Gaspar, así como su lenguaje y estética musical, técnicas compositivas y aspectos relevantes de sus respectivas carreras artísticas.
- Analizar la relevancia y peso del piano, instrumento en el que me centro en este trabajo, en el catálogo de los compositores.
- Establecer contacto a través de las entrevistas con los propios compositores, con la visión, ideas y pensamientos de su propia obra.
- Crear una visión general de la situación de la música contemporánea en Galicia, con un enfoque analítico, sociológico y político, complementado con reflexiones metafísicas sobre la necesidad del arte y de la música para las sociedades y para el ser humano.
- Definir el marco creativo musical presente actualmente en Galicia, sus características, las tendencias y propuestas compositivas, analizando la situación de la música de creación contemporánea en Galicia.
- Conocer el repertorio gallego para piano, y entenderlo desde una perspectiva histórica contemporánea y desde el estilo de cada autor, analizando las influencias y contexto cultural donde desarrollan su actividad artística, desde sus inicios en el estudio de la música hasta su actividad más reciente.
- Ayudar con este trabajo a la motivación de la interpretación, escucha y apreciación de obras de origen gallego de creadores actuales, así como a los educadores en el proceso de divulgación, creando un interés por la música de nueva creación.
- En el ámbito personal, como músico y pianista, el conocimiento del repertorio para este instrumento de los compositores objeto de estudio. Este trabajo me ha servido para adentrarme más en el mundo de la música contemporánea, por lo que mis compromisos musicales futuros estarán impregnados por la noción que me ha dado de las composiciones de creación gallega actual esta investigación, comprometiéndome, además de a su interpretación, a su divulgación como futura docente y de los valores anteriormente transmitidos.

1.5 Metodología

Para el cumplimiento de estos objetivos fue necesario crear una estrategia metodológica en el ámbito de la investigación que expongo a continuación.

Durante la historia de la ciencia se desarrollaron muy diversas corrientes de pensamiento que dieron paso a diferentes líneas en la búsqueda de respuestas a cuestiones científicas, humanísticas y artísticas. A lo largo del pasado siglo, se fueron estableciendo dos corrientes de investigación claras en el ámbito científico: cuantitativo y cualitativo. Ambas comparten características, como por ejemplo la observación empírica del objeto de estudio y formulaciones de ideas con la información obtenida de ese proceso. La opción cuantitativa se trata de una forma de investigación con datos obtenidos mediante cálculos matemáticos, o datos en los que es posible su codificación numérica. Sin embargo, el método cualitativo reconoce diferentes perspectivas y sus análisis, las reflexiones de sus investigadores como parte de producción del conocimiento y abarca una gran variedad de enfoques y métodos. La metodología cualitativa pretende investigar espacios más grandes y menos concretos (la investigación cuantitativa, por el contrario, suele situarse en espacios delimitados, como laboratorios o similares), por lo que busca analizar las experiencias de los individuos, documentos, libros, etcétera.

Para este trabajo, creo que el método más acertado es el llamado enfoque mixto. Este se puede definir como una cohorte de procesos sistemáticos, empíricos y críticos de investigación, búsqueda y recolección de información que implican la recopilación, indagación y el análisis de datos cuantitativos y cualitativos, así como su conjunción e integración y discusión grupal. El método mixto combina elementos cualitativos y cuantitativos en un mismo estudio o trabajo de investigación. El enfoque mixto es una constante en donde se entremezclan ambos métodos, cuantitativo y cualitativo, pudiéndose centrarse más en uno de estos, permitiendo utilizar los puntos fuertes de ambos y combinándolos y tratando de minimizar los puntos débiles que pueden surgir.

Dentro de este contexto investigador, la entrevista intenta describir cómo las personas entrevistadas entienden y analizan ese mundo, proporcionando información directa con sus propias palabras de sus experiencias, conocimientos y pensamientos. Creo que es de un enorme interés y un privilegio la posibilidad de hablar en primera persona con los compositores sobre su propia obra, para una recopilación de

información más profunda de esta, y sobre cuestiones pertenecientes a sus trayectorias creativas y pedagógicas, por lo que he decidido hacer de las entrevistas el elemento de información y conocimiento principal de este trabajo. Las mencionadas entrevistas serán de tipo cualitativo y semi-estructurada con preguntas abiertas (siguiendo el modelo descrito por Steinar Kvale en su libro *Las entrevistas en Investigación Cualitativa*), más adecuada para el ámbito artístico, ya que existen preguntas concretas y directas que estructuran el diálogo pero con libertad para los entrevistados para mencionar otras cuestiones y pensamientos, matizar sus respuestas o direccionar la temática si resulta oportuno. Es decir, no se trata de una conversación cerrada pero sí cuenta con una estructura ideada y planeada con anterioridad, lo que propicia a la riqueza de obtención de datos. El investigador ofrece los temas de los que interesa obtener conocimientos, y a medida que la conversación continúa, tanto el entrevistado como entrevistador guían la charla hacia las cuestiones de interés que vayan surgiendo. De este modo, existe una libertad considerable para el sujeto que responde las preguntas, pudiendo añadir datos que el investigador no hubiese considerado, y este por su parte posee un cierto grado de control. En el caso de esta investigación, las preguntas serán sobre el contexto en el que se compusieron las obras, las técnicas compositivas utilizadas y también, como maestros activos en la actualidad, preguntas sobre la educación musical, la representación de la música contemporánea respecto la clásica en los conservatorios y sus opiniones de cómo se debería enfrentar un intérprete al estudio de sus obras. Estas entrevistas tendrán una estructura ideada según el esquema típico de introducción, desarrollo y finalización, para establecer una línea de desenvolvimiento coherente y flexible de la misma.

Respecto a la observación de qué papel ocupa el piano en la obra de cada uno de los compositores, realizaré una valoración individual seguido de una comparación a modo de conclusión teniendo en cuenta la entrevista personal y diversa bibliografía, para conocer cuál es la importancia de este instrumento, incluyendo también la música de cámara y ensemble, respecto al corpus total. Para ello el criterio más acertado consiste en establecer una comparación cuantitativa, individualmente de cada compositor y una comparación entre ellos, estableciendo como fecha límite de creaciones el mes de octubre del año 2019, momento en el que tienen lugar las entrevistas. Tomaré como referencia el catálogo oficial de ambos compositores.

Para apoyar la información, los objetivos y las intenciones de este trabajo elaboraré un breve contexto histórico que ayude a entender el contexto actual de la música contemporánea en Galicia y su evolución, con un prefacio en el que planteo

diversas reflexiones sobre la necesidad de la música desde una perspectiva colectiva, como factor esencial en la formación de las diversas culturas y sociedades, pero también desde una perspectiva individual señalando su importancia inherente en cada ser humano.

Para finalizar este planteamiento metodológico-científico, pretendo que todos los conceptos e ideas que expongo en este trabajo sean apoyados por citas de diferentes autores y autoras de interés y diversos ejemplos pertinentes que ayuden a su fundamentación y a un desenvolvimiento orgánico de las afirmaciones.

Segunda Parte

2.1 La necesidad de la música

Por supuesto que intentar explicar la naturaleza, sentido y finalidad de algo tan inmaterial e inefable como la música es una tarea dificultosa. No se sirve de palabras ni imágenes, que por supuesto las utiliza y las tiene presentes como objeto creativo, pero no es su esencia primera. Y digo imágenes, sin embargo tampoco se puede concebir enteramente la trascendencia del *Guernica*, por poner un ejemplo, si nunca se ha visualizado la pintura de cuerpo presente, por mucho que se hable y se escriba sobre ella. De nuevo con la música, sí es indispensable, al menos, el esfuerzo de buscar su comprensión desde todos los niveles que nos sean posibles; filosófico, social o histórico.

“La música es un elemento fundamental en la conformación, definición y difusión de la identidad en los colectivos humanos. Al igual que sucede con otros signos culturales, la conceptualización de «música» se va transformando durante el transcurso del tiempo en cada grupo o sociedad; sus características más superficiales se amoldan a las novedades de cada época cultural. Pero existe una esencia -casi atemporal- que nos permite identificar una idea de «música» -como de «pintura», «poesía», «novela»- más constante a lo largo del tiempo, una esencia sobre la que se construye un repertorio de obras comúnmente aceptadas como «ejemplares», «típicas» o «características». A dicha esencia, a ese canon cultural de la música la llamaré (...) «identidad musical».” (Villar-Taboada, Tracidió n y actualidad en la configuración de la identidad musical gallega - conflictos en la construcción de la cultura, 2004)

Con esta cita, de nuevo de Carlos Villar-Taboada, quiero reafirmar la noción de la música y del arte como elementos vitales para la configuración de las diferentes identidades colectivas. En el caso de la sociedad gallega, la música supone igualmente un rasgo valiosísimo para su conformación y su evolución como una cultura con unas características propias, un patrimonio artístico común y un marco creativo propio, sólido y de calidad. Este patrimonio debe ser cuidado, apoyado y protegido meticulosamente para su conservación, pervivencia y continuidad, por parte de la población general y de las instituciones, políticas y privadas.

Además de elemento conformador de las singularidades de cada sociedad y necesario para la consolidación cultural, la música es también una necesidad

ontológica intrínseca en las personas, que promueve el crecimiento y desarrollo personal y humano y que desenvuelve decisivamente el pensamiento colectivo e influye en el desarrollo creativo. Es una forma de planteamiento existencial, que nos hace crecer como individuos y al mismo tiempo como sociedad, y es por esta razón que debe tener una situación privilegiada en la educación, y en otras esferas de la vida. Siempre como tema predominante en los estudios filosóficos, destaca Nietzsche entre los pensadores que más reflexiones ha dedicado al arte, concretamente a la música:

“¡El arte y nada como el arte! Es el gran posibilitador de la vida, el gran seductor en pro de la vida, el gran estimulante de la vida. El arte como única fuerza compensatoria victoriosa contra la voluntad de negación de la vida. (...) El arte como *liberación del conocedor* -de aquel que ve y que quiere ver el carácter terrible e insondable de la existencia-, del conocedor trágico.

El arte como *liberación del actuante* -de aquel que no solo ve el carácter terrible e insondable de la existencia, sino que la vive y que quiere vivirla-, del guerrero trágico, del héroe.

El arte como *liberación del sufriente* –como camino hacia estados en las que las penas se quieren, se esclarecen, se divinizan, en que la dolencia es una forma de encantamiento, (...)

Este libro es casi anti-pesimista: pues en efecto enseña que hay algo más fuerte que el pesimismo, algo más «divino» que la verdad: el arte (...) el arte es más valioso que la verdad.” (Nietzsche & Catalán, 2013)

Si se contrasta con otras artes, aunque todas son igual de inexcusables, la música presenta un factor ventajoso para este cometido, y es que su abstracción y conceptualización la hace más cercana al mundo interior de cada persona. Al carecer de algo material o concreto hace que sea el tipo de arte más etéreo, algo que solo existe representado en el pensamiento y que hace que trascienda más allá de lo físico y lo tangible. Una pintura requiere un lienzo o similar para ser plasmada y representada, la literatura necesita palabras que describen cosas o situaciones concretas. Es cierto que la música que necesita instrumentos que la interpreten, pero la propia música, es decir, el resultado sonoro del instrumento tocado, es inmaterial y temporal.

Es interesante este planteamiento de temporalidad. Al igual que en el teatro, danza y demás artes escénicas, la música solamente existe mientras está siendo

interpretada, incrementando esta noción de conceptualización etérea. La temporalidad es intrínseca en la música como lo es la memoria al pasado y a la historia, y todos ellos se encuentran interrelacionados en la condición humana. Estas reflexiones sobre la temporalidad y memoria en el ser humano las reflejó Emilio Lledó en *El surco del tiempo*, con un enfoque más vigente sobre la teoría de la reminiscencia de platón:

“El tiempo adquiere, desde esta ladera humana, una peculiar configuración. Al dejar en su transcurso la posibilidad de una presencia y, en consecuencia, al poder liberarse de la absoluta caducidad, el tiempo humano se constituye como futuro. Un futuro hasta cierto punto predecible porque se «hace» con la materia del pasado. (...) La posibilidad de este «recuerdo» del pasado armoniza la existencia humana y permite el proyecto, el deseo, la esperanza. Porque nada se espera solo desde un presente. El presente del hombre es, siempre, un presente histórico; un presente en el que se armoniza la memoria del pasado, con el proyecto futuro que, precisamente, ese pasado origina.” (Lledó, 1992)

Con esta premisa sobre la importancia de la memoria en la existencia humana, por su relación con el pasado y el futuro, y de la necesidad del arte, creo necesario el establecimiento de un contexto artístico, histórico y social que enmarque la historia de la música en Galicia. Una historia que ha sufrido una constante evolución hasta la obra de los compositores y compositoras coetáneos y que nos ayuda a su comprensión y apreciación. Esta comprensión debe ser al mismo tiempo desde una perspectiva historicista y esteticista, y que motive a la interpretación de esta música por parte de los instrumentistas, a su investigación desde el ámbito musicológico y a su divulgación por parte del profesorado -fundamentales en el crecimiento de los alumnos en su carrera artística y creadores de las sucesivas generaciones de músicos- que ayude a mantener su pervivencia y enriquecimiento. Procurar el pasado como un principio de legitimación y referente de identidad cultural y que sirva al mismo tiempo como guía de progreso del porvenir. No se debe adoptar la historia como un proceso estacando, ni siquiera como un elemento presente. La memoria en este caso funciona como herramienta de información, que debe ser empleada en los diferentes contextos y etapas creadoras para ayudarnos al mejor entendimiento del presente artístico, al menos desde una perspectiva evolutiva y de estilo.

2.2 Contexto artístico

Para crear un concepto y acercamiento a la estética y estilo musical de estos compositores, es importante tener una visión más amplia y genérica en todo lo referido a la música y arte contemporánea de invención gallega. Si investigamos la obra de diferentes compositores y compositoras coetáneos del entorno y la estudiamos ligada a un contexto y un marco cultural y social, prácticamente lo primero que se nos presenta y que podemos afirmar es una multiplicidad y diversidad de estilos, así como la presencia de las más heterogéneas técnicas compositivas.

Este fenómeno de plurilingüismo y diversificación creativa se puede observar también en otros campos artísticos como en la pintura, la literatura y la poesía. En el caso de la pintura y las artes plásticas –evolucionadas a partir de corrientes como el expresionismo o el surrealismo, en un contexto artístico más bien conservador- estas múltiples tendencias creadoras son, si cabe, todavía más palpables quizás gracias a la enorme incorporación de recientes técnicas y el avance de las nuevas tecnologías. En lo que respecta a la infraestructura, la renovación de la red de museos gallegos, la eclosión de las salas de exposiciones y galerías, así como el incremento y articulación de nuevas muestras de arte ocupan un valioso cometido en el auge e innovación de las artes plásticas⁵. También influye de manera notable el acrecentamiento de los medios de difusión y de comunicación, caldo de cultivo para el nacimiento de una crítica especializada, necesaria para un desarrollo idóneo de los artistas. Tendencias como el autodenominado “agro-pop” de Gaila Blanco; el hiperrealismo, y a veces también con influencias de lo onírico y de lo campesino de Diego Gómez de Giraldez; o el hacer del internacionalmente reconocido pintor y escultor Francisco Leiro son solamente unos ejemplos de este vasto espectro creativo.

En lo referente a la literatura, es especialmente destacable su conversión en el culmen de la defensa de la cultura galaica en los años setenta y que todavía no ha perdido ese carácter, habitualmente con tintes de carácter político y social. Hay constancia de ello en los numerosos certámenes y concursos literarios, editoriales especializadas en publicaciones en gallego o la aparición de una crítica especializada, y que sigue en evolución hasta la actualidad. Todo eso fue posible gracias a la normalización del uso del gallego y su legitimación social y política, en parte causada

⁵ Tiene gran importancia el colectivo de artistas e intelectuales *Atlántica*, creadores y propulsores de exposiciones de arte en la ciudad de Vigo, profundamente ligados al deseo común de una actualización artística radical y cuyas obras lograron una excelencia suficiente para trascender a escala española e internacional.

por su implantación en las instituciones administrativas, en el sistema de enseñanzas oficiales -públicas, concertadas y privadas- o en el ámbito jurídico. Todo esto incentivó una gran producción que resultó en un panorama literario prolífico, rico y muy variado en cuanto a propuestas estéticas. Buena muestra de esta heterogeneidad podría ser el grupo literario denominado *Xeración Poética dos Noventa*, con numerosas voces femeninas como Chus Pato o Yolanda Castaño; o los autores y autoras que ejercieron su trayectoria casi de forma plena en el siglo XXI como la buenense Lucía Novas Garrido o el ferrolano Alberte Momán Noval. Entre estos jóvenes creadores es posible apreciar una eclosión de voces nuevas y una intención de colectividad -con cuantiosas publicaciones conjuntas-, nuevos registros y tendencias que pretenden escapar de cualquier herencia artística pasada.

Sin embargo, a pesar del enorme paralelismo entre las diferentes ramas de creación artística, si se compara esta cálida acogida de la literatura, poesía, pintura y otros ámbitos del arte actual con la música, esta parece relegada a un segundo plano artístico y social. Así lo afirmaba Carlos Villar Taboada en varias de sus monografías:

“(…) concluía destacando la existencia de una llamativa eclosión de variadas e innovadoras propuestas creativas desde el fin de los años sesenta, con el auge de abundantes producciones y diversificadas en estéticas y técnicas. Tal brote creativo coincide con un *boom* que, contemporáneamente, se aprecia en las artes plásticas, en la literatura y en la arquitectura, y su prestigio se reconoce fuera de Galicia (...). Con todo, en este contorno cultural singularmente activo alrededor del arte, la música de creación permanece como olvidada, si se compara con la receptividad suscitada en otros ámbitos.” (Villar-Taboada, *A creación musical en Galicia: diversidade e calidade*, 2008)

“Tanto la literatura como la plástica gallega han experimentado una extraordinaria expansión durante las dos últimas décadas, hasta el punto de permitirnos hablar, a pesar de todas las carencias que todavía se dan, de una situación estabilizada (...) la cultura gallega, en lo literario y lo plástico, ha alcanzado un grado de desarrollo que podemos calificar como normalizado. (...) La música, en cambio, contaba con unos antecedentes menos desarrollados.” (Villar-Taboada, *Tradición y actualidad en la configuración de la identidad musical gallega - conflictos en la construcción de la cultura*, 2004)

La pregunta que ineludiblemente nos hacemos es por qué la música no alcanzó este estatus en la sociedad y en las instituciones. Para comenzar, el contexto musical estaba arraigado en el folclore popular, el cual se encontraba fuertemente enraizado entre el colectivo gallego pero alejado del intelectualismo escolástico necesario para la

música de creación. Las personas se educaban en este entorno del que era difícil rehuir, la mayor parte de las veces por falta de los recursos necesarios: todavía comenzaba en Galicia la construcción de una cadena de escuelas de música y conservatorios y viajar no era tan simple y accesible como lo es hoy. Es esta falta de medios un posible argumento de la diferencia de posición de la música con las demás artes. La enseñanza musical requiere una infraestructura específica que no se comenzó a trabajar hasta la mitad del siglo pasado, y que no finalizó hasta bien entrada la década de los noventa. A esta falta de medios se le une, en contraposición a la literatura y las artes plásticas -las cuales disfrutaban entonces de un crecimiento que todavía perdura-, la escasa representación de la música contemporánea gallega, que en la mayoría de los casos solo constituían hechos aislados. Existe también la cuestión del patrimonio histórico y artístico, en el que la literatura se sustentaba sólidamente gracias a las editoriales y el arte plástico apoyado por la red de museos, sin embargo la música no contaba con archivos musicales consistentes que aseguren de manera cabal su perpetuación⁶. Este trato discriminatorio hacia la música puede deberse a la intervención de los escritores, poetas y artistas plásticos en la política. Este compromiso resultó en un beneficio mutuo por parte de la coyuntura galleguista, que veía en estos artistas una ávida defensa de la cultura gallega a través de la cultura, y los artistas, que recibían una mayor atención y promoción y resultando en desatención para los compositores y músicos.

No se puede entender el contexto actual sin comprender la magnitud de los importantes acontecimientos acaecidos en las anteriores décadas que modelaron la sociedad hacia la que conocemos en nuestros días. Parte de esta explosión de nuevos creadores –que todavía continúa hogaño-, es gracias al crecimiento vivido en todo lo referido a la cultura en las décadas posteriores al fin del franquismo. El proceso transición y la instauración de la democracia en España trajo consigo consecuentes e inevitables cambios políticos y sociales, que dieron lugar a un incremento creativo en todos los ámbitos poco habitual hasta entonces. La población estaba más intrigada y entusiasta por la creación de nuevos proyectos culturales, paulatinamente se ha ido construyendo y desarrollando una red infraestructuras con mejores condiciones para la educación musical, con un cuerpo de profesores cada vez más cualificado y preparado, con el apoyo financiero de las arcas públicas y un considerable respaldo político y social, que facilitó y permitió el acceso a la educación artística y musical de calidad a un porcentaje cada vez mayor de población y a la que antes no se tenía la

⁶ Son pocos los catálogos y colecciones musicales publicados hasta el siglo XXI, pudiendo servir como ejemplo la publicación del Archivo Musical de Galicia por María Dolores Liaño Pedreira en el año 1997.

posibilidad de acercamiento. Es en la década de los noventa cuando la red de conservatorios de Galicia se va consolidando, y cuando se desarrollaron dos de los focos de mayor trascendencia musical en la comunidad: la Orquesta Sinfónica de Galicia en 1991, con sede en A Coruña y la Real Filharmonía de Galicia en 1995, con sede en Santiago de Compostela. En el ámbito educativo es de referencia la fundación de la Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia en el año 1994, que ayudaba -y continúa en el tiempo presente- a los más jóvenes instrumentistas a complementar su formación musical. Todo esto ocasionó un ambiente proclive al acercamiento de la sociedad a la música; ya no solamente se podía acceder a la educación en el arte, sino que además la mayor parte de la población también disponía acceso a ella por curiosidad y deleite. Fueron tiempos de frenética actividad política y cultural que modificaron de forma profunda y definitiva los hábitos sociales de los españoles y de los gallegos, alcanzándose unas cotas de consumo cultural no conocidas hasta la fecha.

Tampoco se puede quedar sin mención la reciente apertura a Europa y al mundo en esta nueva etapa que vivía el país, con una mayor confluencia de artistas de otras localizaciones y un subsiguiente acercamiento a los nuevos planteamientos estéticos venidos del extranjero, ocasionando un clima excelente para la multiplicidad estética. Es en medio de este contexto de deseo creativo y agitación cultural, el cual se une a las facilidades educativas y tecnológicas, donde los compositores contemporáneos comienzan sus estudios de música y su trayectoria artística. En Galicia los Conservatorios Superiores continúan su labor educativa formando nuevos compositores, citando también a los alumnos de origen gallego que realizan sus estudios, de forma parcial o completándolos, en el extranjero, cada vez más numerosos.

2.3 Características de la música contemporánea en Galicia

Existe una gran preocupación en la investigación de diferentes posibilidades compositivas, lo que deriva en la aparición de técnicas y estilos tan diversos que resulta discutible el intento de definir diferentes escuelas o generaciones. Intento en el que todavía se empeña la actual musicología, como describe Rosa María Fernández:

“Desde los momentos inaugurales de la reciente historiografía que trata la música contemporánea española, en la que se englobaba a nuestros compositores en distintos epígrafes generacionales, la actual musicología no ha hecho sino renombrar hasta la saciedad la premisa generacional como validadora per se o, en su defecto, como categorización aproximativa con la que aglutinar poéticas compositivas, a modo de obligado y recurrente «estado de la cuestión», sin apenas ahondar conceptualmente en lo ya escrito por Ortega, su discípulo Marías u otros pensadores que establecieron este concepto para pensar lo histórico. En efecto, este cuestionamiento marco establecido hace casi treinta años por el compositor y pensador Tomás Marco (...) de tal modo que no solo no se superan cuestiones contextualizadoras desde un planteamiento contemporáneo racionalizador, sino que se estancan en el discurso de lo actual conceptos que entran en franca colisión con la *explicatio* que requiere la composición contemporánea.” (Fernández, 2007-2008)

Hablar de rasgos distintivos y singularidades e intentar definir tendencias estéticas en un panorama tan amplio, versátil y complejo como lo es el arte de nueva creación puede ser una ardua labor, además de que esta tendencia al eclecticismo y la heterogeneidad no permite precisar y delimitar una línea estilística ni un lenguaje musical definitorio. También se debe considerar que los compositores y compositoras más jóvenes tienen todavía mucha trayectoria y un transcurso compositivo que recorrer, que obviamente está y estará sujeto a diferentes procesos y fases creativas, en un contexto de investigación y ampliación musical patente. Es precisamente esta heterogeneidad y eclecticismo uno de los elementos que aportan riqueza al panorama musical gallego contemporáneo.

A pesar de esto, con el conocimiento e investigación de las diferentes tesis y trabajos sobre esta cuestión y gracias a las conversaciones con los propios compositores, se puede afirmar como un rasgo bastante diferenciador de los creadores y creadoras contemporáneos su distanciamiento, prácticamente de forma radical, del folclore. En Europa este fenómeno de rechazo de lo folclórico también se

produce tras la Segunda Guerra Mundial, entendiéndose como rechazo a una cultura que no consiguió evitar las dos guerras.

El inicio del siglo XX en Europa lo marcan los innovadores ritmos de Stravinski, con la por aquel entonces revolucionaria Consagración de la Primavera; el serialismo y dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena; o el novedoso lenguaje de Bartók. En Galicia y en España el panorama era bien distinto, quizá con excepción de Madrid y Cataluña. La atonalidad llega a Galicia con atraso, ya que la música tradicional ha tenido un peso muy considerable –debido al conservadurismo presente en décadas anteriores- y una importancia indiscutible en la obra de compositores anteriores a esta generación como Juan Durán Alonso o Rogelio Groba Groba, estrechamente vinculado a la tradición musical galaica. Ejemplos evidentes de esta tendencia folclorista en el corpus de Rogelio Groba es la presencia del ronco de la gaita o la utilización de géneros populares gallegos como el *alalá* o la *muiñeira* para designar los nombres de los diferentes *tempi* de sus obras⁷. En el caso de Juan Durán, su compromiso con la tradición gallega se ve en los numerosos arreglos y orquestaciones de la música de compositores gallegos como Juan Montes, así como un intenso trabajo en la recuperación del patrimonio histórico musical gallego, como la reconstrucción de la ópera *Inés e Bianca* del compositor coruñés Marcial del Adalid.

No obstante, aunque lo tradicional no sea una opción predominante para los compositores de las generaciones más recientes, estos no se desvinculan plenamente del folclore de su tierra, sino que lo utilizan para investigar y expandir las posibilidades compositivas y procurar nuevas estrategias creativas con este elemento, pero siempre desde una perspectiva y alternativa personal, y además lo hacen de forma muy puntual, como un recurso compositivo más. Un buen modelo que nos sirve como ejemplo de esta estética se puede considerar la obra *A Nosa Carmela* de Juan Eiras, todavía inédita durante la realización de este trabajo, en donde el compositor utiliza una consabida y característica melodía de la tradición galaica, pero tratándola, desfigurándola y deformándola con las más actuales manifestaciones compositivas. En el caso de Jacobo Gaspar, la influencia gallega se puede ver en la utilización de textos del poeta Manuel Antonio para sus obras vocales. Es de interés la elección de este poeta y no otro, ya que Manuel Antonio es el introductor de las vanguardias en Galicia, convirtiéndose en el punto de inflexión que creó un nuevo camino y guió hacia la modernidad nuestra literatura, además de una figura importante para el nacionalismo, comprometido con el *galeguismo* y de carácter combativo. En definitiva,

⁷ Con todo, sigue sin ser un elemento rotundamente definitorio de su vasta obra, siendo un compositor que exploró múltiples estilos en su larga trayectoria artística.

los compositores que ejercen su actividad desde los últimos años del pasado siglo hasta el tiempo presente sí se nutren de estos elementos de la música popular, pero lo hacen forma puntual y de un modo en el que el resultado sonoro difícilmente podría recordar a nada tradicional o folclórico, sometiendo estos motivos al lenguaje más moderno como la bitonalidad, atonalidad o espectralismo, convirtiéndolos así en una opción compositiva más, que además no ocupa una posición principal en su pensamiento creativo y que se aleja ampliamente de la tradición.

Otra característica compositiva de las generaciones más recientes de creadores es el abandono y ruptura con la tonalidad tradicional. Las elecciones y preferencias armónicas se extienden mucho más allá del legado clásico y tradicional europeo, que evitan con ímpetu y de forma casi radical. Se alejan de las particularidades y característica propias de cualquier época pasada, pudiendo ser una opción el acercamiento de estilo pero desde una perspectiva académica y de práctica o por apetencia personal puntual, pero nunca como rasgo estilístico de la obra del compositor y tampoco por imposición estética o tradición. Cabe señalar que esta serie de procesos que dieron al abandono de lo tonal sucedieron primeramente en Cataluña, donde las ideas y planteamientos de la Segunda Escuela de Viena calaron más profundamente.

Uno de los introductores en Galicia de lo experimental y lo atonal y del uso de la electrónica fue el vigués Enrique Xavier Macías Alonso (1958-1992), claro ejemplo de la práctica compositiva experimental atonal en los años ochenta, momento en el que emergen este tipo de estéticas entre los compositores gallegos. Otro nombre de valor en este contexto de atonalidad libre -importancia justificada por numerosos galardones y reconocimientos artísticos⁸- fue el coruñés Manuel Balboa (1958-2004), que estudió paralelamente pintura y filosofía. Influenciado enormemente por Cristóbal Halffter o Tomás Marco, en su obra más tardía se observa una introspección expresiva y evocativa, utilizando como recurso compositivo el silencio, elemento central en sus intimistas obras *Le voyageur sur la terre* o *Cuando llegue la noche*. Además de todas estas propuestas atonales, también comienzan a ganar terreno otros estilos novedosos en Galicia como el minimalismo, el pantonalismo, el serialismo o el espectralismo.

⁸ Ejemplos de esto son la selección de su obra *Pequeña cantata profana* para la I Tribuna de Jóvenes Compositores de la Fundación Juan March o el accésit de la Fundación Guerrero que le otorgaron gracias a su obra *Romeo o la memoria del viento*.

Aunque la atonalidad ha llegado a Galicia muy tardíamente, fueron las generaciones más recientes las que han roto de este modo con el legado inmediato anterior, en donde existía todavía gusto por estéticas neorrománticas, impresionistas o neoclásicas, donde nos encontramos todavía formas melódicas clasicistas y en donde se buscaba agradar al público y al intérprete con una escritura todavía natural y orgánica para cada instrumento, como se aprecia en la obra de nombres de importancia en la música gallega como Jesús Bal y Gay, Juan Durán, Eligio Vila, Rogelio Groba o Fernando Alonso. La música más actual, a pesar de que todavía las creaciones sean en su mayoría compuestas a raíz de encargos, nace de una idea personal e intrínseca propia de cada compositor. No busca complacer auditivamente ni la comodidad técnica con una escritura estandarizada del instrumento, lo que abre un camino para la indagación creativa personal y procura de nuevas técnicas, en donde las técnicas extendidas de los diferentes instrumentos son enormemente aplicadas, ampliadas y exploradas. Este rechazo al dogmatismo musical tradicional se presenta como una actitud de deseo de renovación e innovación, con el resultado en muchos casos de una música racionalista y con un efecto auditivo matematizado, con el empleo de proporciones y series, como se plasma en la obra de compositores como Jorge Berdullas del Río y otros miembros del grupo TALEA (como el madrileño Rafael Blázquez, expandiendo de este modo el campo territorial), grupo con un ideario en el que se aboga por nuevas experiencias musicales, formaciones instrumentales y una forma de expresión en consonancia con las nuevas sonoridades europeas, fundado por y para compositores que huían de la herencia tradicional musical en un nuevo paradigma más confluyente con el nuevo marco cultural y la sociedad actual.

Como cabría esperar, este cambio de pensamiento y entendimiento de la música y de la composición en general, y de la armonía en particular, trajo consigo una alteración y renovación en la elección instrumental. A la música vocal, anteriormente epicentro de la creación compositiva, se le resta importancia y se le otorga la misma posición privilegiada a la música instrumental. Las formaciones pueden ser estandarizadas o crear ensembles con instrumentos de lo más dispar, entre los que cabe destacar el saxofón o la percusión, otrora considerablemente olvidados y recientemente percibidos como una fuente inagotable de nuevos planteamientos compositivos.

Merece una mención particular los instrumentos antiguos, especialmente el clave, que compositores contemporáneos han adoptado y actualizado especialmente. A esto se une una expansión de la frontera instrumental con la utilización de la

electroacústica o fuentes sonoras inusuales, destacando en este campo a Inmaculada García (gaditana pero estrechamente vinculada a Galicia).

Tercera Parte

3.1 Juan Manuel Eiras Tojo

Esbozo biográfico

Nace en Vigo en el año 1977. Probablemente influenciado por el creciente uso de instrumentos electrónicos y sintetizadores en la época y con el aliciente de sus padres, comienza sus estudios de órgano a la temprana edad de cinco años en la Academia de Música Orfeo. Un poco más tarde, los propios docentes de la academia le proponen un cambio hacia el piano, así que a la edad de ocho años sería admitido en el Conservatorio de Música de Vigo tras superar las pruebas de ingreso. Sin embargo, debido a la burocracia del conservatorio, solamente se le permitiría cursar las asignaturas teóricas por lo que continuó su formación pianística de forma paralela en la Academia de Música Orfeo.

Con trece años, finalmente puede cursar de forma oficial los estudios reglados de piano en el Conservatorio Municipal, finalizando en el mismo todas las materias hasta obtener el título de Profesor de Piano bajo las directrices del maestro José Manuel Fernández González. En esa misma época se produce el cambio de la legislación educativa del Plan 66 hacia la Ley Orgánica General, estableciéndose los estudios oficiales superiores de música, incluyendo composición, lo que le lleva a realizar las pruebas de acceso pertinentes para ingresar en el Conservatorio Superior de Música de Vigo en las especialidades de Composición y Piano.

Paulatinamente, su carrera se va direccionando hacia la composición y desiste de los estudios superiores de piano en el primer año. Terminó el título superior de composición con las máximas calificaciones en el 2007, bajo los consejos de los profesores Joám Trillo Pérez, Carlos Manuel Cambeiro Alís, Pablo Beltrán Sobrado y Miguel Francisco Moreno, formando parte de la primera promoción de titulados en esta especialidad reglada por la Ley orgánica general, junto con otros compositores como José Antonio Cantal Mariño o Ángel Antonio Montes Abalde. El proyecto de fin de carrera que le otorgó las máximas calificaciones fue la obra *Bitácora 01 - 04* (2006-2007). También en el año 2007 supera el proceso de oposición al cuerpo de enseñanzas artísticas pasando a formar parte del cuerpo de profesores de composición.

Cabe destacar que durante su estancia en el Conservatorio Superior realiza a su vez la diplomatura en Educación Musical en la Universidad de Vigo y desarrolla una labor pedagógica como pianista acompañante y profesor de piano y acordeón en el Conservatorio Municipal de Música de Arzúa.

Compaginándolo con su ocupación educativa y su creciente carrera artística, complementó esta formación en el año 2010 en el Conservatorio Superior de Aragón con un postgrado en Composición Musical bajo la tutela de José María Sánchez-Verdú, lo que supuso un importante punto de inflexión en el desarrollo de su pensamiento musical y encaminándolo hacia el lenguaje más contemporáneo que conocemos hoy. Este postgrado marcará una gran diferencia con respecto a su etapa anterior, más escolástica y con una perspectiva más tradicional pero que, según él, le ayudó a tener una necesaria base harmónica sólida y unos conocimientos musicales profundos que le llevó a desarrollar su propio camino creativo. Se puede afirmar que este año supone un cambio importante en su carrera artística, moviéndose hacia un lenguaje más actual y contemporáneo, creando una vía vanguardista en su pensamiento musical. La obra *Metaplasmos*, del año 2010, es la última obra compuesta antes de este nuevo camino compositivo y que cierra la anterior etapa de su trayectoria. Al mismo tiempo, su obra *Prelúdio aos Cantos da Maré* (también del año 2010, con revisión en el 2014), marca el nacimiento de este nuevo periodo compositivo.

Además de todo eso, durante su etapa académica también recibió consejos de grandes maestros y maestras tan prestigiosos como Antón García Abril, Albert Sardá i Pérez-Bufill, Christophe Havel, Arnau Bataller, Nacho de Paz, Ludovica Mosca, Emilio Molina, Héctor Parra, Phillippe Hurel, Fabián Panisello, Agusti Charkes Soler, Alberto Posadas, Mauricio Sotelo, entre otros.

El tiempo transcurrido entre la finalización de los estudios en Vigo y el postgrado en Zaragoza suponen una búsqueda e indagación de un lenguaje y pensamiento musical propio. No estaba plenamente convencido con la vertiente más clásica ofrecida en Galicia, por lo que estos tres años supusieron una procura personal y una investigación de nuevos parámetros en las que basar su música.

De forma paralela a sus estudios y trayectoria musical, destaca además su labor como productor, adaptador e intérprete de música folclórica, colaborando con agrupaciones como el Coro Altair, la Banda de Gaitas Leticia de Mos, Arabot, el Trío Corcovado, Alfolíes, Malvela, Brañas Folk, Irtio o Tino Baz. Algunas muestras

destacables pueden encontrarse en diferentes trabajos discográficos como el X Certamen gallego de música folk *Xuventude 99* (Itrio y otros. Xunta de Galicia, 1999), *I día da música xove* (Itrio. Xunta de Galicia, 2000), *Alfolíes* (Alfolíes, I certamen Folk Radio Obradoiro, 2000), *Que o pano non me namora* (Malvela. Edicións do Cumio, 2002), *Mar e Pedra* (Itrio, DiscMedi S.A., 2004), *O aghinaldo* (Malvela. Pai Música, 2007), *Menios cantores* (Varios. Pai Música, 2005), *Da miña xanela á túa* (Malvela. Pai Música, 2007), *Cinsa namorada* (Tino Baz. Pai Música, 2007), *Folk ó forno* (Conjunto folk del Conservatorio Superior de Música de Vigo. Autoedición, 2007), *Son da alma* (XII Ríos. Pai Música, 2010), *Crepúsculo mental* (María José Baz. Autoedita, 2010), *A última verbena* (The Turre's Band. Autoedición, 2010), *Vórtice* (Irtio. Irtio Música C.B., 2010) y *Raianas* (Malvela. Fol Música, 2011). Además, en su faceta interpretativa logró numerosos premios acompañando a muchas de estas agrupaciones musicales como el I Premio del X Concurso de Música Folk de Galicia (1999) y el I Premio en el *I Día da Música Xove* (2000) con Itrio o el I Premio en el I Concurso Folk de Radio Obradoiro con Alfolíes, entre otros. Por otra, parte también sobresalen las bandas sonoras que compuso para documentales audiovisuales: *Camións de busca*, producida por *Mara Producións* en el año 1999, Antonio Palacios, *O galego que construiu Madrid*, por Mass Visual TVG en el 2007 y el Fin del pasado reciente, por Salvador Pardo en el 2017.

Su estética se basa en la construcción de un lenguaje musical a través de cualquier recurso acústico. Cada medio sonoro utilizado es tratado de forma individual y precisa, muy detalladamente, logrando de esta forma un patrimonio musical donde cada obra posee una identidad y personalidad propia y creando una amplia gama de sonoridades en su música. Cada composición requiere una técnica nueva con parámetros únicos que se van desarrollando a lo largo de la pieza, por lo que es una creación musical en constante evolución y exploración que, como compositor, le permite estar en contacto con todos los métodos y técnicas posibles. Su catálogo está compuesto por obras seriales, spectralistas, postespectralistas y otras donde utiliza la saturación como recurso, como en su obra “...in einem Nachmittag mit Beethoven” (2016), para timbales y cuarteto de cuerda. Con todo esto, se puede afirmar que el aspecto tímbrico es la base fundamental de su música, con diversas gamas de sonoridades no convencionales y en donde incorpora todos los aspectos acústicos posibles, desde el silencio hasta el ruido. Además de un refinamiento y explotación del timbre, también le otorga una gran relevancia al aspecto formal; totalmente desprovistas de clichés estilísticos o herencias de épocas anteriores, todos los elementos que conforman su música están plenamente pensados e ideados para un

resultado específico: la gógica, las dinámicas, las texturas... Todos los elementos de cada obra de Eiras están sujetos a discusión y a un proceso evolutivo, por eso cada una de ellas está escrita en un momento muy concreto y apenas es sometida a ningún cambio o revisión, solamente en aspectos de grafía o similares, pero nunca una reelaboración o modificación.

Su obra goza de una proyección nacional e internacional destacable. Su música se ha interpretado en países como Portugal, Italia, Francia o Japón, además de España, por agrupaciones musicales de renombre como la Real Filharmonía de Galicia, la Orquesta Clásica de Vigo, la Orquesta Sinfónica Vigo 430, la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Vigo, la Jove Orquestra de la Generalitat Valenciana, el Taller Atlántico Contemporáneo, la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza (también conocida como Grupo Enigma), o el Plural Ensemble entre otros. Además, a lo largo de su carrera compositiva, Juan Eiras fue galardonado en diferentes ocasiones. En el año 2009 Premio Andrés Segovia – José Miguel Ruíz de Morales en la LII Edición del Curso Universitario Internacional de Música Española – Música en Compostela y se situó como finalista en el *II Concurso Galego de Composición para Banda de Música*, organizado por la *Federación Galega de Bandas de Música Populares* con la obra *Auga levada*. Más tarde, en el año 2012, la obra *Samhain* fue galardonada en la *Convocatoria para Novos Compositores* de la agrupación Plural Ensemble y seleccionada por el comité de lectura del concurso para incluirla en la gira de conciertos de la temporada 2012-2013. En ese mismo año su obra *Insomnio* también resulta galardonada con el I Premio de la Sección Sinfónica en el *V Concurso Galego de Composición Para Banda de Música*, organizado por la *Federación Galega de Bandas de Música Populares* y la *Axencia Galega das Industrias Culturais*. En el 2013 fue seleccionado para la *IX Convocatoria do Programa de Incentivos á Creación*, impulsado por la Fundación Sociedad General de Autores y Editores en colaboración con la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas. Recibió el encargo de la creación de la obra *Old Sailor's Room* por parte da Real Filharmonía de Galicia, estrenada en el 2014. Ese mismo año, ganó el I Premio en el III Concurso Internacional de Composición para Música de Cámara Arturo Dúo Vital, organizado por la Fundación Botín, con la obra *Beltane, Memory of the Fire*, estrenada en Cantabria en el 2015 por el Plural Ensemble bajo la dirección de Fabián Panisello en la LXVI Edición del Festival Internacional de Santander. Posteriormente, en el año 2018, fue seleccionado por el Comité de Expertos del área de Música, integrado por profesionales independientes, para formar parte de la oferta cultural en la red de Embajadas y Centros Culturales de España (Unidades en el Exterior), el

Departamento de Cooperación y Promoción Cultural da Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. En ese mismo período, fue seleccionado por la XL Edición do Festival Internacional de Música Contemporánea ENSEMS de Valencia. Su música se encuentra publicada en diversas editoriales como Periferia Sheet Music o Dos Acordes.

Juan Eiras y los demás integrantes de su generación académica en la especialidad de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Vigo, fueron identificados con el sobrenombre de *Xeración Sensible* por el crítico musical Roberto Relova Quinteiro en el prólogo del libro Obras para piano, editado por Dos Acordes en el año 2005 (Baiona, Pontevedra), un corpus de obras para piano solo compuestas por los cuatro compositores durante su etapa formativa.

Desde el año 2007, el compositor desempeñó una intensa función docente como miembro activo do cuerpo de profesores de las enseñanzas artísticas y forma parte del equipo docente de preparadores de oposiciones en la especialidad de Composición de Dos Acordes desde el año 2017. Es profesor, desde el 2008, en el Departamento de Composición del Conservatorio Superior de Música de Vigo y desde el 1 de agosto de 2018 pasó a formar parte del cuerpo de catedráticos de Música e Artes Escénicas en dicha especialidad.

Obra para piano

Escribió tres obras para piano, *Dos Piezas*, *Suite Impresionista I* y *Suite Impresionista II* que están editadas en el libro *Novos Compositores Galegos, Obras para Piano*, de la editorial Dos Acordes. Compuestas siendo todavía alumno en el Conservatorio Superior de Música de Vigo, antes del punto de inflexión de su carrera. Por esta razón muestran todavía una escritura más tradicionalista, textura de melodía acompañada y una técnica natural para el teclado, utilizando armonías muy atmosféricas que recuerdan a estéticas impresionistas. Estas tres piezas contrastan muy llamativamente con su escritura compositiva actual, marcando claramente una evolución en su trayectoria en la que explora muy diversas poéticas compositivas.

Actualmente se le ha encargado una obra para el concurso de piano *Cidade de Vigo*, titulada *A Nosa Carmela*, que será la pieza obligatoria del repertorio de los pianistas participantes. Con una escritura mucho más moderna, utiliza una melodía popular gallega y la transforma con las técnicas compositivas más actuales. Durante el transcurso de este trabajo esta pieza no ha sido divulgada todavía.

Dos piezas

La *Pieza I* tiene una estructura ternaria A B A'. Comienza con una introducción de dos cc. de subdivisión ternaria, entra el primer tema en el c. 3 un primer tema que va hasta el c. 20. Los cc. 21-28 conforman la segunda sección del movimiento, B, y finaliza con la repetición del primer tema variado. La armonía tiene una sonoridad muy rica con múltiples acordes de séptima y novena.

El primer compás, 9/8, de la introducción difiere del resto del movimiento, 3/4. También difiere en ritmo, siendo el único momento donde presenta semicorcheas:



Ilustración 1 cc. 1-2 *Pieza I*

En el tercer c. comienza el primer tema, A. Presenta una melodía en octavas acompañada de unos acordes arpegiados. Este tema se dirige hasta el c. 10, donde hace una cadencia al V grado, y retoma este mismo tema A en los cc. 11-19, marcado en azul en la Ilustración 2 cc. 7-12 Pieza I. Cabe destacar la armonía realizada en el c. 8, muy colorista, marcada en rojo en la Ilustración:



Ilustración 2 cc. 7-12 Pieza I

Tras la repetición de este tema A, añade después de la cadencia dos compases que funcionan como coda de esta sección, señalada en rojo en la Ilustración 3 cc. 19-27 Pieza I, y que presentan tresillos, nuevo motivo rítmico formado por conjuntos de tres tresillos –marcado en azul- y que abre la sección B en el c. 21 y que llega hasta el c.28.

Los cc. 27 y 28 funcionan como una especie de transición, volviendo al motivo de los arpegios en corcheas del tema A' en el c.29:



Ilustración 3 cc. 19-27 Pieza I

El tema A', en *ff* tras los dos compases de transición que van en *crescendo*, mezcla el tema inicial con el motivo de tresillos de la segunda sección. Alarga la cadencia -señalada en azul en la Ilustración 4 cc. 37-43 Pieza I- para dar mayor intensidad a la coda, que comienza en el c. 39 -en rojo-:



Ilustración 4 cc. 37-43 Pieza I

El segundo movimiento, *Pieza II*, es también de estructura ternaria. La primera parte se puede dividir en tres secciones, la primera comprende los cc. 1-9 y constituye el tema principal, sección A. El carácter de *Pieza II* tiene un sentido más de *scherzando* y menos lírico que la del movimiento anterior. El acompañamiento de esta sección se basa en el motivo rítmico de corchea-negra-corchea:



Ilustración 5 cc. 1-8 *Pieza II*

La sección B de la primera parte comprende los cc. 9-13 y son una pequeña intersección que conduce al tema inicial variando el acompañamiento con un nuevo motivo, presentado en la Ilustración 7 cc. 14-15 *Pieza II*, y que también ofrece nuevo material motivico en forma de arpeggio -Ilustración 6 cc. 9-12 *Pieza II*:-



Ilustración 6 cc. 9-12 *Pieza II*



Ilustración 7 cc. 14-15 Pieza II

Esta sección A' de la primera parte finaliza con una pequeña coda con el material motivico de la sección B -Ilustración 8 cc. 21-22 Pieza II-.

Entre los cc. 24-30 se desarrolla la segunda parte de este movimiento. Es breve pero con suficiente consistencia melódica y rítmica para considerarla individualmente. El ritmo se convierte en negras, con una textura que pasa a ser homogénea. Vuelve al acompañamiento inicial en los cc. 29 y 30 -en rojo en la Ilustración 9 cc.29-32 Pieza II- finalizando con la repetición de A' -en azul en la Ilustración 9 cc.29-32 Pieza II-:

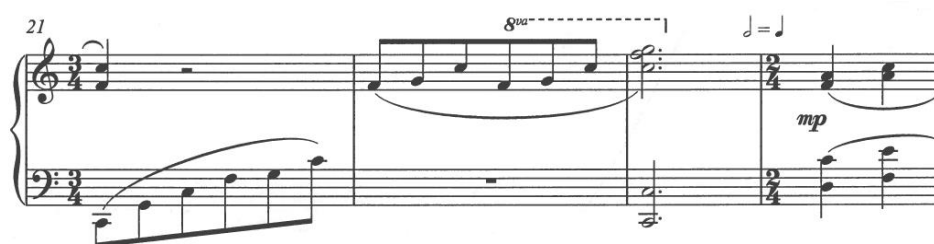


Ilustración 8 cc. 21-22 Pieza II



Ilustración 9 cc.29-32 Pieza II

3.2 Jacobo Gaspar Grandal

Esbozo biográfico

Jacobo Gaspar Grandal nace en 1975 en el ayuntamiento de Mos, Pontevedra. Sus inicios musicales se encuentran en el proyecto llevado a cabo por la comunidad vecinal en la década de 1980, el Centro Recreativo y Cultural de Torroso, con el propósito de crear e instaurar una nueva sede cultural estable y accesible en la parroquia de Torroso, y en el cual la familia del compositor estuvo involucrada en el proceso de creación. Así mismo, su comienzo en el estudio de la música también se puede localizar en la primera agrupación de baile y música tradicional del pueblo, en donde aprendió a tocar la gaita en un ambiente popular y en donde compuso sus primeras melodías. En el contexto social y económico del fin de la década de los 70 y principios de los 80, existía una gran motivación en crear una oferta cultural y de formación a la que las generaciones pasadas no habían tenido la oportunidad de acceder.

Un tiempo más tarde, con el propósito de crear una banda, el Centro amplió su oferta académica con clases de lenguaje musical, que más tarde se haría realidad. Se funda de este modo la Banda Juvenil de Torroso, de la que Jacobo Gaspar sería integrante como saxofonista. Continuaría su formación entre el mundo tradicional, con variadas agrupaciones folclóricas, y el mundo académico. El tipo de enseñanza que se utiliza en la vertiente musical tradicional da lugar a un ambiente creativo mucho más flexible e imaginativo, aunque tiene otros defectos. En el ámbito musical académico se profundiza más en el aspecto teórico, con unos conocimientos más profundos y fundamentados pero, quizás, con una menor intención práctica, por lo que los dos mundos se equilibran y se complementan. Su faceta creativa se desenvuelve en este doble contexto, y está relacionada con el factor metodológico y práctico, es decir, con la diferente forma en la que se aprende en ambos ámbitos. Más tarde complementó sus estudios musicales en el Conservatorio de Vigo, donde obtuvo su título profesional de Gaita Gallega. Posteriormente, ya que el oficio de artista no estaba tan bien considerado en la década de los 90 y no gozaba de la posición que disfruta en la actualidad, estudió la carrera de Ciencias Económicas en la Universidad de Vigo. Sin embargo la idea de estudiar composición continuaba en su cabeza, aunque sentía que era una locura

A pesar de eso, continuando con su ambición de poder trabajar en algo ligado con esta arte, en el año 2000 accede al cuerpo de profesores de secundaria en la

especialidad de música tras superar el proceso de oposición, ya que era la única forma en aquel entonces de orientar su medio de subsistencia hacia algo vinculado a la música. Paralelamente a su ocupación como docente, comenzó los estudios superiores de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Vigo, donde estudió con los profesores Joám Trillo Pérez, Carlos Manuel Cambeiro y Pablo Beltrán Sobrado. Algo que a priori podría parecer duro por la cantidad de tiempo que requiere un trabajo en la docencia y los estudios superiores de música, sin embargo la agilidad y bagaje que había conseguido con la escritura musical le permitió cursar los estudios de forma relajada. Cuando finalizó, superó nuevamente el proceso de selección de profesorado para enseñanzas artísticas en la especialidad de Composición en el año 2007. Posteriormente, complementó su formación con un postgrado en el Conservatorio Superior de Música de Aragón, bajo los consejos de José Manuel López López y realizó su doctorado en Musicología en la Universidad de Oviedo con su tesis “El Compositor José Manuel López López, planteamientos estéticos y estrategias compositivas de su obra”, del año 2015. En la actualidad compagina su labor creativa con la docencia en el Conservatorio Superior de Música de Vigo.

Es precisamente este mundo popular y tradicional el germen del lenguaje musical e ímpetu compositivo de Jacobo Gaspar. En este ambiente folclórico los gaiteros improvisaban las melodías que después escribían, y junto la práctica académica y teórica, conforman la estética de Gaspar que conocemos hoy. Además formaba parte de agrupaciones de música folk, para las que realizaba multitud de arreglos que le darían soltura en la escritura musical. Eso, a la par de los progresos y conocimientos adquiridos en el Conservatorio, le sirvieron para darse cuenta que lo que realmente le gustaba era componer. Así mismo, cabe destacar que los diversos cursos internacionales a los que asistió le influyeron notablemente, entre los que destaca los cursos internacionales que se realizaban durante el verano en Villafranca del Bierzo. Estaban organizados por Cristóbal Halffter, y en ellos tuvo la oportunidad de conocer a los máximos exponentes del panorama creativo musical nacional e incluso internacional. Estos encuentros eran de una gran importancia en el panorama musical español, ya que el país estuvo apartado del ámbito internacional y europeo en las décadas posteriores a la Guerra Civil, y fueron precisamente los impulsores de estos cursos de verano las primeras personas en emigrar y realizar una intensa labor compositiva fuera de nuestras fronteras, y que transmitirían estos conocimientos adquiridos en el extranjero en masterclasses, posibilitando a las generaciones siguientes el contacto con las diferentes vanguardias mundiales sin necesidad de realizar viajes largos y costosos.

Sus composiciones se caracterizan por la procura de la integración total sonora de todos los aspectos y parámetros musicales de cada obra, buscando explorar las infinitas posibilidades auditivas que se concretizan en un fin común. El panorama actual en la música es muy complejo para la figura del compositor contemporáneo. En épocas anteriores la técnica de escritura estaba establecida y limitada, utilizándola como material plástico para la confección de un producto sonoro, que además estaba determinado por una estética y un gusto concreto. Hoy en día, sin embargo, ya no se hereda el lenguaje musical y el legado compositivo de las generaciones anteriores, al menos sin un profundo pensamiento crítico. Se utiliza como conocimiento de base la historia de la música y las técnicas propias de cada estilo pasado, pero no se trata en ningún caso de copiar estilos, sino que se aleja de la tradición y utiliza libremente la técnica en función del resultado sonoro deseado. Se produce una emancipación y una individualización total del compositor y de sus obras. Por lo tanto, este nuevo pensamiento y tipo de creación necesita una gran madurez, ya que no se trata de utilizar una técnica como método de expresión, sino que se trata de crear e idear una técnica para la sonoridad que en ese preciso momento el propio compositor requiere para esa obra concreta, siendo cada obra un universo propio y único. En este sentido, Jacobo Gaspar investigó todas las fuentes posibles para conocer las manifestaciones musicales más actuales hasta que poco a poco pudo conformar una idea clara sobre la concepción de su propio lenguaje musical, que parte del nuevo paradigma musical en el que se cuestiona la relación música-sonido. Esto deriva en nuevas técnicas compositivas, estéticas, instrumentales y también una nueva forma de trabajo con los intérpretes, con un enfoque más auditivo y de escucha. Utiliza toda la materia sonora disponible en la naturaleza para elaborar una obra musical y ensanchar e incrementar la experiencia perceptiva en el oyente. Jacobo Gaspar huye del concepto romántico de virtuosismo, hoy en día hay instrumentistas con una formación excelente que se traduce en un sonido bonito, afinación perfecta y buena técnica, sin embargo Gaspar no se limita a esto y ofrece nuevos retos para los músicos con un interés y propósito distinto al establecido. Por eso, cuando compone, quiere aprovechar todas las posibilidades que le ofrecen los instrumentos e intérpretes con los que trabaja. Un factor esencial en la que se basa su obra es precisamente la exploración de técnicas de los instrumentos que usa para incrementar la gama de sonoridades todo lo posible, lo que le lleva a una intensa cooperación y una nueva relación entre compositor e intérprete. Todas estas cuestiones se deben incluir siempre en la premisa básica de totalidad sonora, concepto en el que se basa principalmente su obra. Hay que destacar también que rehuyó del prejuicio histórico que establece que los compositores de Europa Central crean “música seria” y los de la periferia música más

“pintoresca”, con aires populares. Es posible que si un musicólogo analiza su obra, exista algún vestigio del folclore gallego en su música, pero no es hecho intencional y deliberadamente. No obstante, sí que encontramos poesía gallega. Influenciado ampliamente por esta arte, una parte de su obra *Fragmentos Líquidos* está inspirada en poemas gallegos, y tiene compuestas dos canciones sobre el poema *Sós* de Manuel Antonio Pérez Sánchez, la primera se titula *Ourentándose* (del año 2008 para soprano y piano) y la segunda es *Sós* (2015, para barítono y piano). Manuel Antonio destaca por ser el introductor de la vanguardia en la poesía y literatura gallega, en concreto Jacobo Gaspar se siente identificado con la obra *De catro a catro*, que le causó un gran impacto cuando la conoció.

Con todo esto, la música de Jacobo Gaspar fue galardonada en numerosas ocasiones y disfrutó de una proyección nacional e internacional. Destaca por ejemplo el I Premio Xavier Montsalvatge en el XX Premio Jóvenes Compositores de la Fundación Sociedad General de Autores y Editores y el Centro Para la Difusión de la Música Contemporánea de Madrid con la obra *Ámbar* (2009), el I Premio en la *VI International Jurgenson Competition for Young Composers* de Moscú con *Metamorphoseon* (2011), el *Special Prize* y el *Audience Prize* en el *Isang Yun International Composition Prize 2013* de Seúl con la obra *Ars Umbrae* (2012-2013), la Mención de Honor en el *XXXVI Concorso Internazionale di Composizione Valentino Bucchi – Parco della Musica de Roma* con la obra *Rumor Líquido* (2013–2014) o el II Premio en el *8º Concurso Internacional de Composição da Póvoa de Varzim* en Portugal con la obra *Sós* para barítono y piano, sobre el texto del poeta Manuel Antonio Pérez Sánchez.

Obra para piano

Sus primeras obras para piano, al igual que Juan Eiras, están integradas en el libro *Novos Compositores Galegos, Obras para Piano -Dos Acordes-*. Cabe destacar que durante el transcurso de este trabajo Jacobo Gaspar está trabajando en una nueva pieza para dos pianos, escritas para los pianistas David Durán y Haruna Takebe, integrantes del ensemble *Vertixe sonora* y que se estrenará en el 2020. Según el autor, en función del resultado de esta obra, es posible el planteamiento de nuevas piezas para piano solo o piano a cuatro manos.

Barthokiada

Una pieza académica, con la finalidad de acercamiento de estilo. En este caso, tal y como evoca su nombre, intenta aproximarse al estilo y lenguaje de Bèla Bàrtok. Fue compuesta durante sus estudios en el Conservatorio Superior de Vigo.

El primer movimiento, *Serialismo Áureo*, está conformado por la proporción áurea de la serie numérica de Fibonacci. Concepto matemático pero ampliamente utilizado en las artes -y presente también en la naturaleza-, principalmente plásticas representando este número áureo (Φ , ϕ) en forma de geometría. La textura todavía recuerda a una melodía acompañada, notándose aquí una gran diferencia con sus obras posteriores. Hay que tener en cuenta que es una obra todavía académica, antes de realizar su postgrado en composición. No obstante, a pesar de utilizar una textura usual, el resultado sonoro dista de ser clásico debido a las series empleadas en la armonía y en la construcción melódica.

La forma es binaria y se podría establecer como la siguiente: una primera parte con dos secciones A y B, y una segunda parte con las secciones A', C y B'. En la primera sección la parte A comprende los cc. 1-13 y la parte B los cc. 14-21. La parte A' de la segunda sección comienza en el c. 22 hasta el c. 34. La segunda división C, con material temático nuevo, comprende los cc. 35-47. El c. 21 sirve como un pequeño puente entre las dos grandes partes de este movimiento. Por último, la sección B' comprende los cc. 47-52, pudiendo considerar los cuatro últimos cc. una coda, aunque presente material temático del tema B/B'.

Llama la atención los constantes cambios de compás, que oscilan entre 3/4 y 2/4, y las figuraciones rítmicas simples basadas en negras y blancas. Desde el compás 9 comienza un crescendo que llega hasta lo que parece el primer clímax de este movimiento en el compás 14, con la ayuda de la dinámica que viene desde un

piano inicial hasta el *fortissimo*. Justo en ese compás aparece por primera vez un motivo de corcheas, que se repite en la mano izquierda hasta el compás 20:



Ilustración 10 cc. 9-16 Serialismo Áureo



Ilustración 11 cc. 14-20 Serialismo Áureo

En la Ilustración 11 cc. 14-20 Serialismo Áureo, observamos el motivo que se inicia en el primer *fortissimo* y que se repite transpuesto primero en una tercera mayor descendente, luego una segunda mayor ascendente, una quinta justa descendente, séptima mayor descendente -c. 18-, y en donde hace una primera variación del motivo, y en el c. 19 donde el motivo vuelve a ser variado, ya con dinámica *forte*, dando fin a esta frase.

A partir del c. 21 parece retomar la construcción inicial, abandonando el motivo de corcheas y volviendo a las figuraciones más largas del principio, pero alejándose de

la textura acompañada realizando una imitación entre las voces, primero la voz de la mano izquierda que imita la derecha y en donde se observa movimiento contrario, retrógrado etc.:



Ilustración 12 cc. 21-28 Serialismo Áureo

Continúa este diálogo entre las voces de ambas manos hasta el compás 35, donde la melodía se mantiene en la mano izquierda y la derecha pasa a realizar unas armonías por cuartas, apareciendo solo dos terceras en los cc.37-38, 42-44, y 47.

En los cc. 46 y 47 aparece un nuevo *crescendo*, pero esta vez solo hasta el *forte*, volviendo al motivo de corcheas en el c. 48, esta vez realizadas por la voz superior en la mano derecha en transposición: tercera mayor descendente c.49, segunda mayor ascendente c.50, quinta justa descendente c.51 y comienza a variar el motivo, hasta el c.53 y finaliza en *pianissimo* el primer movimiento de esta pieza.



Ilustración 13 cc. 45-55 Serialismo Áureo

El segundo movimiento de *Barthokiada*, titulado *Maio*, es mucho más dinámico en contraste con el primero en velocidad y ritmo. Su forma podría considerarse la siguiente: A B A'. Comienza con una introducción de cuatro cc., con material compositivo que utilizará a lo largo de toda la pieza. En el c.5 inicia el tema A, melodía acompañada, hasta el c. 16. Los cc. 17-33 podrían ser un puente que guíe hasta la sección B. El compás también difiere con el primer movimiento, utilizando los compases de 3/8, 4/8 y 5/8 -el más empleado-.

Este puente puede dividirse en dos. Los cc. 17-25 presentan material de la introducción. La segunda división comprende los cc. 26-33, con material nuevo basado en acordes de tríada aumentados, que se transfigura y da lugar al acompañamiento de la segunda parte del movimiento, B. En esta segunda parte comienza a introducir motivos de la introducción en el c. 42, que degeneran hasta convertirse en una especie de puente hacia la sección A'. este puente comprende los cc. 48-54. A' comienza en el c. 55 hasta llegar a la coda final, cc.69-73, hecha también con motivos de la introducción.

La introducción en *ff* presenta los dos motivos que variará durante el transcurso de la obra: motivo A marcado en rojo y motivo B en azul en la Ilustración 14 cc. 1-7

Maio, y abre paso a una melodía en *p* acompañada por una especie de ostinato rítmico que crea las armonías:



Ilustración 14 cc. 1-7 Maio

En el c. 5 comienza el diseño en el que se basa este acompañamiento inicial, repetido hasta el c. 16, que se encuentra dividido en dos: una parte A de dos cc. de corcheas -señalados en rojo en la Ilustración 15 cc. 4-11 Maio- y la parte B con otros dos cc. de dos semicorcheas iniciales y corcheas -señalados en azul-:



Ilustración 15 cc. 4-11 Maio

La melodía con este acompañamiento continúa hasta el c. 16. Los dos siguientes compases -17, 18- parecen un pequeño puente que conducen a un nuevo fragmento que utiliza los motivos iniciales:

Ilustración 16 cc. 16-27 Maio

El c. 19 es igual al primero de este movimiento, transportado una sexta mayor descendente la mano derecha y una tercera descendente la mano izquierda. Los cc. 20-22 son una ampliación inversa del segundo motivo de la introducción aparecido en el c.2 –marcado en azul en la Ilustración 16 cc. 16-27 Maio-. Los cc. 23-25 son una variación del primer motivo -marcados en rojo-.

Los siguientes ocho compases, cc. 26-33, presentan lo que parece una nueva sección del movimiento –señalada en azul en la Ilustración 17 cc. 24-35 Maio-. Mucho más percusiva, se trata de acordes tríada aumentados, ejecutados de forma plaqué. Podemos dividir estos ocho cc. de dos en dos, divisiones marcadas en rojo en la Ilustración 17 cc. 24-35 Maio, debido a la intercalación que realizan las manos de estos acordes:



Ilustración 17 cc. 24-35 Maio

En esta nueva sección que comienza en el c. 34, se presenta un nuevo acompañamiento de corcheas, realizando un arpeggio ascendente que continúa con la misma armonía de acordes tríada aumentados, y que podría haberse sacado del motivo del acompañamiento que comienza en los cc. 5 y 6 y que aparece subdividido de dos en dos cc. -marcado en rojo en la Ilustración 18 cc. 36-47 Maio-. En los cc. 42 y 43 el motivo varía ligeramente pero mantiene la misma continuidad.

Entre los cc. 40 y 41 aparece un nuevo motivo en la mano derecha, de cuatro semicorcheas y que se repite dos veces más en la mano izquierda en los cc. 44-47, marcados en verde en la Ilustración 18 cc. 36-47 Maio.

Aparece también el motivo A de la introducción ligeramente variado, en azul en la misma Ilustración, que comienza a repetirse, transformarse e incluso mezclándose con el motivo B en los cc. 52 y 54 -en amarillo- dando lugar a una nueva sección.



Ilustración 18 cc. 36-47 Maio

Esta nueva sección que comienza en el c. 55 vuelve a la melodía, también en octavas igual que en el c. 5, y con el mismo acompañamiento levemente variado. Finaliza con una coda -cc. 69-73, señalada en rojo en la Ilustración 19 cc. 67-73 Maio- en *ff* con material de ambos motivos de la introducción.



Ilustración 19 cc. 67-73 Maio

Conclusiones

Aproximadamente hasta la década de los sesenta la producción artística gallega ha estado regida por el legado estético conservador, influenciado por el folclore popular y desarrollado en base a modelos pretéritos y tópicos que venían establecidos, además de ser música predominantemente tonal. Asimismo, durante la dictadura franquista la identidad cultural gallega se veía perseguida y amenazada, sin embargo ha conseguido sobrevivir manteniéndose en un estado subyacente y clandestino. La lasitud ante la tendencia tradicionalista acarreada desde tiempos posteriores junto con el deseo de renovación artística y el final del franquismo, fue el origen del cambio de situación que desembocó en el auge de múltiples corrientes artísticas suscitadas por los nuevos artistas. Posiblemente originado como un acto de desobediencia generacional, unido a una esperanza y ansia de desarrollo artístico y a la libertad que proporcionó la nueva articulación política en el país.

Esta nueva situación modificó intensamente la creación artística en Galicia y en el resto de España, superando paulatinamente los clichés populares fortalecidos en los años anteriores y que supusieron en su momento un detrimento del arte de nueva creación, atrofiada en aquel entonces. Esta deserción de lo folclórico y popular -al menos como elemento forzoso y obligatorio- vislumbra un panorama ecléctico en donde la distinción entre tonal y atonal pierde fuerza, porque la gran mayor parte de los compositores ya emplean lenguajes y estilos atonales.

Este enorme espectro artístico no permite la creación de grupos o generaciones porque la figura del compositor se emancipa todavía más, con proposiciones compositivas extraordinariamente personales donde cada obra es un mundo único. Concepto que debe tener en cuenta la musicología, estacionada todavía en modelos de investigación antiguos:

“Esta necesidad de ir verdaderamente más allá de lo ya dicho hace décadas obedece a que en última instancia, la labor del musicólogo que estudia al compositor coetáneo es introducir nuevos canales de conocimiento, confrontando el pensamiento de su tiempo con el análisis de la obra actual y no repetir esquemas o planteamientos como en este sentido se está haciendo una y otra vez con este concepto generacional; es necesario pues considerar la cuestión generacional a la luz de una sociedad mucho más poliédrica, históricamente más fragmentada y en gran parte ajena a la única vía filosófica que suponía la metafísica europea (...) ya que resulta incuestionable el hecho de que los compositores que actualmente se acercan a la cincuentena, e incluso los que la sobrepasaron hace tiempo, ya no son únicamente «hijos de su tiempo», Sohn

seiner Zeit, formados en la herencia de pensamiento y acción de sus maestros o generación precedente, sino que en ellos toma cuerpo toda la herencia virtual que se activa a través de las tecnologías de la comunicación y de la formación intercultural, con las que se «encuentran» en las mismas coordenadas de intereses artistas y público, como nunca antes había ocurrido; si los efectos de la sociedad de la comunicación han transformado el pensamiento, la labor del compositor, del intérprete, de la industria de la producción y, por ende, de los gustos y orientaciones del público, se hace necesario reflexionar sobre su incidencia en la construcción común de identidades en nuestros compositores.” (Fernández, 2007-2008)

Teniendo en cuenta la necesidad de la música en la construcción de la concepción de identidad común y personal y el marco histórico, político y artístico -en el que hay obvias concomitancias-, no es de extrañar que los tiempos venideros se presenten crecientes en el ámbito de la creación, como así lo ha sido desde los años sesenta. La proliferación de agrupaciones instrumentales relacionadas o dedicadas plenamente a la música contemporánea, como el reciente ensemble *Container Galicia*, el *Taller Atlántico Contemporáneo*, la creación del *Centro Galego de Arte Contemporánea* en los años noventa o la continuación hasta hoy en día de las *Xornadas de Música Contemporánea* en Santiago de Compostela, acercan la música de nueva creación a la escena artística manteniéndola vigente. No obstante, a pesar de las mejoras y la progresión cultural vivida en las últimas décadas, las artes continúan marginadas en todos los ámbitos; social, político y de investigación. Con la llegada de la crisis económica del 2008 y la consiguiente recesión de las arcas públicas, las artes han sufrido una consistente desmejora. Todavía persiste la creencia que estas materias pueden ser sacrificadas por otras consideradas más prácticas - desde un punto de vista productivo y económico- sin que el desenvolvimiento personal y creativo del alumno se vea afectado gravemente.

Si comparamos además a la música con el resto de ámbitos artísticos, nos volvemos a encontrar una nueva situación de desequilibrio presente en nuestro país. Por mostrar solo un ejemplo de este plano secundario del arte, España es de los pocos países que no tienen integrados todavía los estudios superiores de música ni los de teatro o danza en las universidades, al contrario de las filologías o las Bellas Artes. Actualmente solo una institución privada ofrece un título propiamente universitario de música, la Universidad Alfonso X de Madrid. En Galicia, el desigual tratamiento de las artes es más evidente comparado con el contorno literario. Esto se debe a la concepción de la lengua gallega como instrumento identificador y rasgo conservador de la cultura, cuya inclusión oficial y reglada en la educación se tradujo

también en un apoyo notable por parte de las instituciones, promoviendo y divulgándola a una gran fracción de la sociedad. Asimismo, los literatos, muchas veces convertidos en personajes relevantes de la política, se consagraron como líderes de la defensa de la creación gallega ganando un mayor protagonismo en perjuicio de las demás ramas artísticas.

En cambio, la inserción de la música en el sistema educativo preescolar, primario y secundario es nefasta, por no decir que la danza y el teatro es prácticamente inexistente⁹ no solamente por el número de horas lectivas irrisorias que se le otorgan, sino también por la programación curricular muchas veces incorrecta, insuficiente o mal enfocada desde un punto de vista práctico. A veces se cae en una teorización excesiva de la música, en donde se carece de práctica y que incluso llega a producir el efecto contrario al deseado en el alumnado. Se puede transcribir esta situación en el confinamiento de la música casi de forma exclusiva en los conservatorios y escuelas de música¹⁰, y por lo tanto una especificación educativa considerable -solo los alumnos interesados que acceden a la enseñanza en los conservatorios obtienen un conocimiento de la música en profundidad-. Este planteamiento predispone al alejamiento del público general, creando una baja audiencia y en consecuencia un consumo musical débil e indigno, que tiende hacia un desentendimiento de las administraciones políticas y un menor apoyo económico en relación a los demás campos artísticos. En los debates políticos y también en los medios de comunicación nacionales y regionales apenas se mencionan cuestiones y planteamientos culturales, influyendo de manera decisiva y negativa en la sociedad.

Por otra parte, encontrándose la educación musical ya muy especializada a nivel educacional, si nos adentramos en su propio universo académico y profesional observamos una mayor especialización. Las difusas líneas demarcadoras entre los grandes bloques presentes en este arte -entendiendo tres grandes conjuntos: música

⁹ Con la ley educativa LOMCE, de las asignaturas que más sufrieron fueron las específicas de arte, incluyendo también una carencia de profesorado, como afirma la profesora y directora del IES de Sar, María Teresa Ruíz, en una entrevista para La Voz de Galicia “Los últimos años, con la Lomce, el bachillerato de artes tiene menos materias específicas. (...) Pero últimamente este bachillerato ha incorporado materias como Literatura universal o Fundamentos del arte, más comunes. Antes eso no pasaba.” (Ruiz, 2019).

¹⁰ Creo de suma relevancia la mención, además de los conservatorios y escuelas de música, de las bandas de música populares. En Galicia son especialmente importantes en la vida cotidiana de los pueblos y aldeas, siendo muchas veces la única opción posible para el aprendizaje y estudio de algún instrumento. Fueron -y todavía continúan con este cometido- focos de creación y exportación de instrumentistas y maestros. En muchos casos de excelencia y trayectoria internacional, como la historia del trompetista Esteban Batallán Cons, actual trompeta solista de la *Chicago Symphony Orchestra*, máxima aspiración de cualquier intérprete de viento-metal.

antigua, música de repertorio clásico y música contemporánea- son cada vez más fuertes, existiendo incluso un cierto rechazo¹¹ de ciertos géneros hacia otros. Este aspecto de concretización de los estudios de música o dedicación laboral es, además, cada vez más frecuente y llamativo. En el canto, por ejemplo, es muy notable esta especialización, siendo menos presente en instrumentos con un menor repertorio barroco, clásico o romántico como el saxofón o la percusión. Con todo, la tendencia avanza cara la especialización repertorista en todos los instrumentos, incluida la dirección¹².

Desde este punto de vista, existen notables diferencias entre estos diferentes “bloques” musicales. La música de los siglos XVIII y XIX, incluyendo algunas tendencias y compositores de la primera mitad del XX, son las más consagradas con diferencia. Su interpretación en teatros y auditorios todavía tiene el dominio absoluto en todos los rincones del mundo. La música de interpretación histórica se beneficia de un notable incremento desde las últimas décadas, aún así todavía tiene significativamente menos presencia en los programas de las salas de conciertos. En cambio cuando nos allegamos a la música contemporánea -y de estética plenamente contemporánea-, se encuentra aún más desplazada del repertorio principal, tanto de orquestas, ensembles instrumentales y formaciones de música de cámara como de solistas, igualmente en los conservatorios y escuelas de música. Aunque existen personas, grupos e instituciones que tratan de proliferar y divulgar la obra de compositores coetáneos, queda todavía un largo camino que recorrer, incluyendo el ámbito educativo. Al mismo tiempo, este desapego por las tendencias y estéticas más modernas solo se produce en el espectro musical, siendo en la arquitectura, la plástica o lo audiovisual un panorama bien distinto. Así viene recogido en un artículo la revista electrónica *Léeme*:

“Resulta preocupante la aún reducida presencia de música de estas características en gran número de contextos educativos, en las salas de concierto y, en general, entre las actividades de ocio de la población de diferentes edades y culturas. Aunque en los últimos años se viene produciendo un importante esfuerzo por la difusión de producciones musicales contemporáneas en ciclos o festivales organizados

¹¹ No se trata de rehusar profundamente otros ámbitos musicales, sino más bien lo que se viene produciendo con este incremento de la especialización es un desapego y un rechazo al conocimiento en mayor profundidad de otros estilos de música. Por ejemplo, los intérpretes de instrumentos antiguos suelen negarse a tocar música contemporánea –incluso la escrita para su propio instrumento-, o los intérpretes de repertorio de los siglos XVIII y XIX no acostumbran a explorar otros estilos y técnicas.

¹² Los maestros Clark Rundle o Baldur Brönnimann son solamente unos ejemplos de la especialización en dirección de música contemporánea.

al efecto, aún se aprecia una gran diferencia con la asunción de nuevos lenguajes que ya hace tiempo se observan en artes plásticas, arquitectónicas o audiovisuales, lo que se puede comprobar observando Planes de Estudio de los Grados de Bellas Artes o Arquitectura.” (Laucirica, Almoguera, Eguilaz, & Ordoñana, 2012)

En este contexto de doble cara, por una parte caracterizado por un constante y positivo crecimiento artístico pero todavía mejorable en muchos aspectos, los compositores Juan Eiras y Jacobo Gaspar realizan su actividad compositiva. Comprometidos con la modernidad musical, su música se caracteriza por el uso puntual del folclore y un tratamiento intelectual de este, por el casi completo abandono de la melodía acompañada y de la tonalidad y por la rotura total con estéticas anteriores y rechazo de cualquier herencia creativa. La concepción musical pasa a un plano sonoro y auditivo, una unidad que busca diferentes timbres y sonoridades concebidas como un todo, creando obras muy personales. Cada creación es tratada individualmente -apenas sometidas a revisiones- lo que obliga al compositor a una investigación más profunda de los múltiples lenguajes musicales y la búsqueda de técnicas y propuestas compositivas diferentes y novedosas, ofreciendo como resultado piezas sumamente personales. En cuanto la utilización del piano en sus respectivos corpus, todavía sigue siendo un instrumento predominante. Según Jacobo Grandal, es un instrumento que permite diversas utilizaciones y permite muchas variedades en cuanto a la escritura. Él, además, incluye el piano en la orquesta, algo poco habitual hasta el fin del siglo XX y que se ha comenzado a hacer a principios de ese siglo. Pero esta utilización es también algo circunstancial, por las exigencias de los encargos o por la conformación de los propios ensembles de música, en los que hay casi siempre al menos un pianista.

Bibliografía

- Antelo, X. M. (1979). *150 anos de música galega*. Pontevedra: Xunta de Galicia.
- Antelo, X. M., & Balboa, M. (1979). *150 anos de música galega*. Pontevedra: Xunta de Galicia.
- Carballo, D. F. (2013). Fernando Buide del Real "Cantiga para clarinete". Vigo.
- cardoso, a. (2008). *A musica na corte de joao vi*. sao paulo: Martins folhas.
- Cobas, L. L. (2013). *Historia da música en Galicia*. Ouvirmos.
- Fernández, R. M. (2007-2008). El compositor Juan Durán a través de su obra. Santiago: Universidade de Santiago.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Morata.
- Galán, I. (2014). *Estética de los compositores contemporáneos*. Asturias: Sapere Aude.
- Garabato, M. P. (2016). *Historia da musica galega : cantos, cantigas e cánticos*. A nosa terra.
- Grandal Besada, S. (Junio de 2014). El clarinete actual en Galicia: estudio analítico comparativo. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Harnoncourt, N. (1984). *El diálogo musical*. (L. Manero, Trad.) Kassel: Espasa Libros.
- Harnoncourt, N. (1982). *Hacia una nueva comprensión de la música*. (J. L. Milán, Trad.) Acantilado.
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Morata.
- Laucirica, L., Almoguera, A., Eguilaz, M. J., & Ordoñana, J. A. (2012). El gusto por la música contemporánea en estudiantes de grado superior de Conservatorios de Música. *Leeme*.
- Lledó, E. (1992). *El surco del tiempo*. Barcelona: Austral.
- Montes Abalde, Á. A., Cantal, J. A., Gaspar Grandal, X. G., & Eiras, J. (2005). *Novos Compositores Galegos, Obras para Piano*. Vigo: Dos Acordes.
- Nietzsche, F., & Catalán, M. (2013). *Ilusión y verdad del arte*. Madrid: Casimiro libros.
- Piñeiro, A. L. (2015). O repertorio para clarinete e piano de compositores galegos (1947-2010). Vigo: Universidade de Vigo.
- Ruiz, M. T. (5 de Marzo de 2019). (J. M. Gómez, Entrevistador) Santiago: La Voz de Galicia.

Urrutia Rasines, A. (2012). *La presencia y el uso de la música contemporánea en la educación secundaria: un estudio en la comunidad autónoma del País Vasco*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Villar-Taboada, C. (2008). A creación musical en Galicia: diversidade e calidade.

Villar-Taboada, C. (2003). Apuntes sobre la asimilación de la atonalidad en Galicia.

Villar-Taboada, C. (2004). Tracición y actualidade en la configuración de la identidade musical gallega - conflitos en la construción de la cultura.

Villar-Taboada, C. (2004). Tradición y actualidade en la configuración de la identidade musical gallega - conflitos en la construción de la cultura. Ourense.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Piano e Teclas

Tendências Estéticas em la Música
Contemporânea para
Piano en Galicia
Estefanía Cereiño Omil

